



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

Posgrado en Artes y Diseño
Facultad de Artes y Diseño
Maestría en Artes Visuales

DIBUJO Y MONSTRUOSIDAD:
AUTARQUÍA ESTÉTICA DESDE MÉXICO

Tesis

Para optar por el grado de:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

Presenta:

VANESSA NEGRET RUIZ

Tutor:

JORGE ALBERTO NOVELO SÁNCHEZ
Facultad de Artes y Diseño

Ciudad de México, agosto 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción _____	9
1. NOCIONES Y RELACIONES INMANENTES A LO MONSTRUOSO _____	19
1.1 Monstruo _____	27
1.2 Teratología _____	37
1.2.1 Teratología en México: Frida Gorbach ____	43
1.3 El monstruo trashumante: Presencia de lo monstruoso en otras áreas _____	53
1.3.1 Mitología y religión _____	58
1.3.2 Legislación, criminalidad, ética y sociedad _____	79
1.4 El monstruo en la actualidad _____	93
1.4.1 Nuevos cuerpos: Tradición transgresora- Alteración calculada _____	101
2. DIBUJO, MONSTRUOSIDAD Y ARTE _____	107
2.1 El dibujo en la medicina _____	115
2.1.1 El dibujo en la anatomía patológica: Patología de los fenómenos _____	123
2.1.2 Teratología y clínica: Método, clínica y trazo _____	127
2.1.3 Teratología y dibujo. Lenguaje teratológico: Evidencia o metáfora _____	135

2.2 El dibujo y lo monstruoso_____	145
2.2.1 Dibujo y nuevos imaginarios: Posibilidades expandidas desde el oficio y la contemplación_____	153
2.2.2 Melancolía y línea como creadores de nuevos monstruos: Posibilidades a partir de la reflexión y la línea_____	163
2.2.3 Monstruo y trazo: Componentes formales_____	175
2.2.4 Romanticismo de las formas, intimidad y ritual del dibujo: El dibujo y su proceso_____	195
2.3 Fenómenos y caprichos _____	205
2.3.1 Artistas monstruosos_____	211
2.3.2 Personajes emblemáticos desasimilados en las artes_____	219
3. PROCESO DE PRODUCCIÓN. DIBUJO: IMAGEN BIDIMENSIONAL ALTERNAN- CIA ESPACIAL_____	225
3.1 El dibujo y su aliado de dos dimensiones_	227
3.1.1 Grabados, cartillas y apuntes_____	229
3.2 Expansión e irrupción dibujística sobre otras superficies_____	263
3.2.1 Instalación_____	265
3.3 Espacio y pared, soportes mas ruidosos___	273

CONCLUSIONES	285
GLOSARIO	297
BIBLIOGRAFÍA	319
RESÚMENES	331
ANEXOS	335
ÍNDICE DE IMÁGENES	345
AGRADECIMIENTOS	357

A mi familia.
A Tuto.

INTRODUCCIÓN

La teratología¹ y la investigación visual-plástica en torno a las formas discontinuas, las formas alteradas que son un ataque a la “decencia pública”, las formas corrosivas visualmente por el óxido corporal que contienen, las formas amorfas que no se acomodan y no están sujetas a ninguna ley, las formas y cuerpos que son ruidosos a la vista, resultan sintetizándose en imágenes que hacen parte de campos estéticos que “formalmente”, gracias a la alteridad de lo corpóreo que manifiestan y que a manera de humor negro dislocan la percepción que se tiene frente a lo que debería ser la especie humana, fracturan todos los fundamentos y conocimientos de lo que se tiene contemplado como cuerpo aceptado.

Hablamos de cuerpo aceptado cuando contemplamos en un cuerpo una serie de medidas que para todos son equivalentes a proporción y simetría y que se traducen en una imagen y alusión de lo que es o no armonioso. Dichos estándares que manejamos a modo de requisitos son los denominados “cánones”. En consecuencia, habrá que imaginar qué tipo de discordancia fuera de toda lógica y que no parece

¹ Teratología: Tratado de las anomalías o monstruosidades de los organismos animales o vegetales.

para nada racional o natural, puede llegar a generar una persona que rebese estos “parámetros” y que sea calificada como monstruosa y deforme. Además pareciera que con todos los esfuerzos que ha hecho el hombre por determinar y concretar límites precisos acerca de lo que debería ser estéticamente aceptado, estos seres aparecen a manera de comentario de “mal gusto”, para burlarse y escamotearle el crédito a todo lo que se tiene como predeterminado. Son seres que desmitifican y convierten en inútiles todos los esfuerzos que el hombre, el sistema y los mecanismos de poder y control - eugenesia²-hicieron a lo largo de la historia, para editar lo que equivale a ser molesto, feo, grotesco, diferente y anormal.

Además sin importar que se tenga conocimiento y hasta confirmación científica de por qué surgen hoy en día ciertos seres o episodios, estos siguen generando una angustia existencial, angustia que se mezcla con miedo, con el verse atacado por ese otro monstruoso, desconocido, tanto en su fisonomía como en su proceder y en consecuencia su acceder. Lo que nos lleva a

² Eugenismo: Es el movimiento político e ideológico que predica una mejora cualitativa, biológica, “natural” de la población, frente a la mejora moral, económica o “cultural”.

ApdD: <https://apuntesdedemografia.com/polpob/1043-2/>
(consultado el 15 abril de 2016)

cuestionarnos acerca del devenir y lo incontrollable que este pueda llegar a ser.

A pesar de lo anterior, de reafirmar constantemente el hecho de que se tienen conocimientos y cierto sentido de lógica aplicada para entender determinados “fenómenos”, sigue habiendo discrepancia frente a la manera de entender y acercarse a estos sujetos deformes, ahora denominados “freaks”³, ya que no se puede concebir el hecho de que no para todos se aplican las mismas medidas y fórmulas, así como tampoco, los mismos criterios de juzgamiento de parte de la sociedad, la religión ni la ciencia, a pesar de que todos estemos calificados taxonómicamente dentro de la misma línea que nos inscribe en el árbol genealógico de la especie: Homo: *Homo sapiens*. Será pues, que habría la necesidad de crear para ellos una subespecie, algo así como: ¿*Homo horribilis*? y otra para los demás “nosotros”, ¿*Homo bellus*?

³ El Freak, según Carlo Ginzburg: La experiencia inaccesible que la humanidad ha expresado simbólicamente durante milenios a través de mitos, fábulas, ritos, éxtasis, sigue siendo uno de los centros escondidos de nuestra cultura, de nuestro modo de estar en el mundo. También el intento de conocer el pasado, es un viaje al mundo de los difuntos...En una sociedad de vivos... los muertos sólo pueden ser personificados por aquellos que están imperfectamente incluidos en el cuerpo social... Carlo Ginzburg, *Historia Nocturna*, Península, Barcelona, 2003.

Ahora bien, una plausible forma de aproximarse a la diferencia es a través de las imágenes y está en manos de los que las producimos, encontrar la mejor manera para hacer de algo que es distante -debido a nuestros prejuicios y miedos algo cercano. Es así como al crear una imagenología que los haga accesibles e íntimos, se puede relativizar su presencia y eliminar así la posible distancia preexistente: Normalizando lo inconcebible.

Vale la pena cuestionarnos acerca de cuáles serían las formas de concebir y asimilar cada una de estas intenciones y distinciones estéticas, remitiéndonos a los procesos de producción y a la práctica y proceso del artista, así como a la asimilación de lo que es el dibujo como un lenguaje y territorio propio revalorado desde el siglo XIX y en el cual se basan todas las prácticas artísticas para su resolución. Esto puede recrear y generar a su vez imágenes y nuevas formas informales como las relacionadas con lo monstruoso, lo “feo” y ajeno por normatividad e incrustarlas en cualquier escalafón “estético”.

La visión del monstruo provoca “vértigo del alma”, escribió en el siglo XIX el literato alemán Jean Paul, porque el cuerpo grotesco da fe de un desgarramiento constitutivo que al evidenciar el desequilibrio ontológico, la contrahechura metafísica, la

contaminación de los reinos presuntamente separados, la deformidad, la asimetría, la hibridex...remite a los límites insalvables de la legalidad, a la inevitable corrupción de todas las reglas, a la transgresión como condición de posibilidad de la norma. Y remite, también, a la experiencia límite: a la muerte como no-va-más de la vida.

Respecto a lo anterior, se puede rescatar así la idea de la imagen que revela nociones sujetas al carácter del sujeto creador y la del receptor, que se ve amenazado, espantado y cuestionado desde la imagen, porque hace alusión a su propio cuerpo y a la manera en que ve el de los otros. Desde nuestro contexto -arte- aparece entonces la práctica del dibujo y la asimilación del mismo como un proceso íntimo desde el que cada sujeto se autodefine y en consecuencia define al otro, convirtiéndose así en el proceso inicial y más cercano del ser humano para expresar lo que sería una percepción próxima y profunda que desde un apunte, un esbozo, un trazo, puede revelar lo que pensamos y en consecuencia traducimos como nuestra realidad.

Este análisis debe hacerse dentro de un marco en el que se relacione la noción de dibujo y los estudios de orden científico que surgieron en relación a lo deforme, éstos principalmente son la teratología y la frenología, ya que son los tópicos

que se toman como punto de partida para analizar “el lugar” dentro de la sociedad, como individuos y como “eslabones perdidos”, que ocupan estos sujetos alterados. La pregunta que surge a raíz de lo anterior gira en torno al tipo de aproximación que el dibujante y artista, desarrolla al enfrentarse al sujeto monstruoso. De ahí que surjan procesos en los que se planteen ciertas comparaciones interdisciplinarias que cuestionen el tratamiento dado al “ objeto de estudio” y sujeto alterado.

De esta manera se rescatan las posibilidades expandidas que un asunto como el de lo monstruoso en el ser humano, tiene hoy en día, debido a la concepción de las calidades estéticas y la noción de lo bello que se vienen revalorando y alternando con discursos frente a la identidad. Además, surge la duda constante frente a lo que es la práctica del artista y su interés tras desarrollar un tema de este tipo y la constante entre comunicar, representar o reflexionar a través del proceso. Varias preguntas aparecen a manera de cuestionamiento simbólico sobre lo que es la función o intención del artista en medio de estos procesos.

Estos tópicos inconclusos se desarrollan y plantean de dos maneras, la primera consiste en si el interés radica en aludir a ciertas condiciones

de la percepción de lo que asumimos como lo que sería la figura humana -¿ y las variaciones de la misma?- y cómo se debe ver y asimilar en sí la forma de ésta en el supuesto de que haya casos en los que las formas se vean alteradas por algún tipo de azar, de patología o de accidente. La segunda posibilidad es si la cuestión consiste realmente en determinar si hay una intención en aludir a determinados caracteres sensibles que surgen al generar una confrontación frente a lo que se determina, a lo que debería ser visto como bello o la reacción y percepción frente a sus contrarios: lo grotesco y lo informe. ¿Hacemos la aproximación a lo deforme porque nos sacude emocionalmente y un resorte íntimo nos pide hacer una vindicación o es solamente porque podemos encontrar en ellos una fuente de inspi-ración para nuestro trabajo como artistas?

En consecuencia, se han llevado a cabo una serie de prácticas, desde las inscritas como producción plástica, hasta las relacionadas a la redacción de textos, el trabajo de campo y la revisión de material documental, lo que ha llevado a plantear una serie de cuestionamientos para determinar lo que hay entre la teratología inscrita en el lenguaje de la plástica y el proceso científico-médico implícito también en la práctica artística. De ahí que se hayan tomado como pautas, varios planteamientos durante la investigación, uno de ellos acerca del dibujo en la

anatomía patológica y la manera como ha colaborado en los trabajos de los científicos que se han interesado en el tema -aquí se hace un paralelo entre lo que es el método clínico y la práctica del dibujo-. El segundo planteamiento, de orden más formal, se centra en el análisis de la línea en el dibujo como parte y elemento central de un tipo de “lenguaje teratológico”, una “semiología graficada”, en la cual las formas se reafirman y se desmitifican, según el efecto o sensación que se llegue a generar a través del trazo.

Con todo lo anterior, antes que respuestas, la tarea sería atosigarnos de interrogantes en torno al cuerpo, en cuanto a lo que concebimos como aceptable, pero sobre todo, lo que no, lo que no nos atrae ni nos gusta visualmente por qué es incómodo. El “monstruo” es una figura que desvirtúa lo que somos como seres humanos o lo que una vez más se enuncia como nuestro espejo y reflejo, así también como la personificación del temor y de los complejos o simplemente es algo que para nosotros es incomprensible e ininteligible, algo que descarta la simetría como patrón central de su estructura.

La manera de estructurar esta investigación es a través de la fragmentación y análisis de distintos valores que se desarrollan en tres grandes capítulos. El primero en el que se hace un recorrido por el marco histórico del sujeto -

monstruo-, para así hacernos una idea general de lo que es el contexto del mismo en varios planos. El segundo es una aproximación específica al contexto que acá nos conglomerara y es al relativo a la noción del arte y la práctica médica y dibujística que se desprenden a modo de trinidad conceptual, para visualizar y contemplar al sujeto monstruoso. En una tercera instancia se muestran finalmente los resultados visuales y plásticos en los que la documentación de un proceso personal y el registro de unos resultados “finales”, dan cuenta de las posibilidades estudiadas y concluidas, con las que se pueden revalorizar y relativizar estas formas informes.

1. NOCIONES Y RELACIONES INMANENTES A LO MONSTRUOSO

No es necesario subrayar pues la tendencia hacia el etnocentrismo exhibida en toda la Antigüedad y la Edad Media con respecto a otras razas. La deformidad racial fue usada como testimonio de que los pueblos primitivos eran apenas algo mejor que animales⁴.

La anterior referencia hace hincapié en el hecho de que en la antigüedad, durante los viajes de expedición que se hacían fuera del continente europeo o durante los viajes en los que por alguna u otra razón la tripulación de alguna flota perdía su rumbo predeterminado y se encontraba en terrenos desconocidos; daba la casualidad de que se tropezaban o presenciaban algún grupo para ellos extraño; seres hasta ahora desconocidos, nunca antes vistos por el hombre blanco. Se encontraban entonces con otros hombres, otras razas, otros cuerpos impensables por sus proporciones, colores y condiciones y resultaban ante los ojos del hombre culto –para esa época–, como extraños, aberrantes y monstruosos; noción que se le adjudicaba en ese entonces a lo desconocido, desconcertante y también diferente. Todo lo nuevo es potencialmente peligroso y, por

⁴ Alberto Salamanca Ballesteros. *Monstruos, ostentos y hermafroditas*. Editorial EUG, España 2007. Pág. 176.

extensión, además de feo, chocante con nuestros cánones estéticos.

*Jean Jacques Rousseau: Nuestros viajeros fabrican indiscriminadamente bestias con los nombres de pongos, mandriles y orangutanes con los mismos seres con los que, bajo las denominaciones de sátiros, faunos y silvanos, los antiguos fabricaban divinidades. Quizá después de investigaciones mas exactas se llegue a la conclusión de que no son ni bestias ni dioses, sino hombres.*⁵

Parece acorde abrir con una cita como la referenciada al comienzo, para enfatizar acerca de que en este trabajo y su desarrollo no sólo se hace un recorrido por los laberintos de lo monstruoso, sino que también vale la pena recalar en el hecho de que se hace un acercamiento al contexto mexicano y al quehacer científico desde que la teratología aparece en este territorio, de esta manera, no solamente se indaga sobre la monstruosidad y la forma como fue afrontada y asimilada en su tiempo, sino también cómo *a posteriori*, queremos hacer un estudio sobre ellas desde la medicina y desde el ámbito del arte.

⁵ Salamanca Ballesteros. *Monstruos, ostentos y hermafroditas*.

Lo monstruoso en el marco de esta indagación está vinculado a tópicos como la teratología como aspecto que hace puente con la medicina; al arte como principal eje, pero enfocado hacia el dibujo y su proceso, y en un tercer ámbito, a una visión desde la religión, la ética y la criminalidad, porque es en el seno de estas tres últimas donde cae sobre el monstruo el infame baldón de ser un ente feo, diferente, amoral, malo y por ende, peligroso. No una befa de la naturaleza; solamente, un hijo del pecado.

Después de todo, la teratología clínica y la medicina legal combatían contra el mismo enemigo: los individuos errantes, la materia no dominada, la pasión incontrolada⁶.

Es en el marco de estas tres nociones –religión, ética y criminalidad–, donde el monstruo es enjuiciado y castigado y son ellas las que en consecuencia nos llevan a otro plano, el científico, y específicamente a la medicina, que es donde el monstruo encuentra a manera de expiación, una explicación a su existencia y apariencia, y en consecuencia, es revelada la desgracia de su origen. A su vez el Arte surge nuevamente como ese compañero constante, tanto de

⁶ Gorbach, Frida. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Editorial ITACA y UAM. México 2008. Pág. 213.

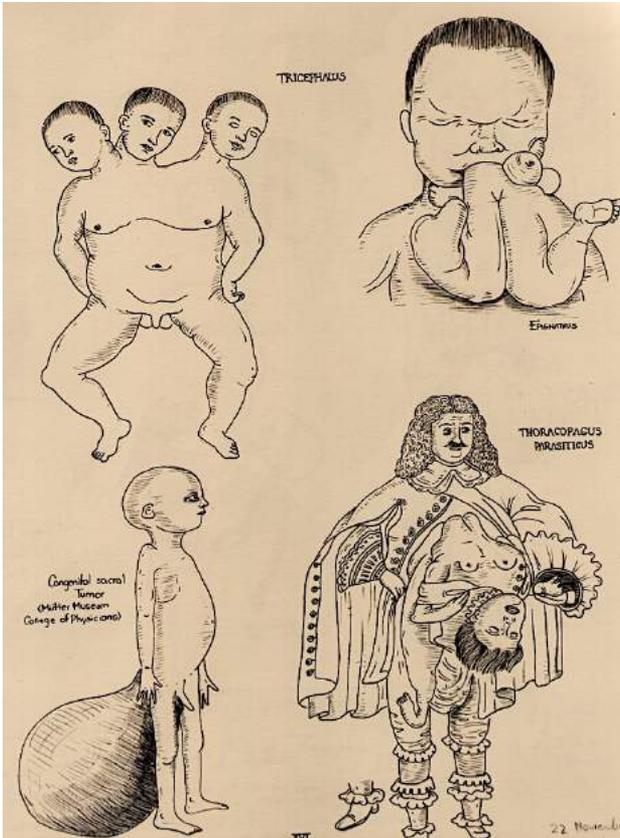
las apreciaciones iniciales como de las subsecuentes, para organizar las cosas a través de la forma, porque es sólo a través de la imagen como podemos reconocer, recordar e intentar entender la presencia y forma de ese otro; es como podemos dar cuerpo a lo que no podemos explicar. Porque el monstruo no es lejano a nosotros, se nos muestra distante porque es diferente, pero es un humano más, un cuerpo más, sólo que rehuimos su presencia.

Ahora bien, en esta investigación se hace un vínculo entre las nociones vinculadas a lo monstruoso -y al monstruo como cuerpo y sujeto en sí-, a través de la noción y práctica del dibujo y como a través de él, la forma y figura de ese otro monstruoso, puede ser expuesta en el sentido, no del misterio que este contiene, sino solamente como forma y contenedor corporal, diferente, pero no muy distante. El cual se piensa como un cuerpo que no puede compensar su existencia con su presencia alterada, pero que si se mira con detenimiento resulta ser un cuerpo más, simplemente con una forma singular que escapa a sus pares y que lo cataloga como único en su especie "*humana*".

El arte, específicamente el dibujo, aparece desarrollado bajo una serie de apreciaciones en torno al proceso llevado a cabo durante la producción de proyectos y a su vez bajo la forma

de los análisis que se hicieron al trabajar de cerca ilustraciones y representaciones elaboradas en el marco del análisis de libros de medicina teratológica, en los que a través de la imagen se intenta explicar el síndrome, la deformación, la deficiencia y el exceso o la particularidad atada al sujeto representado. La teratología aparece como el agente mediador entre el monstruo y la razón, es el puente que nos lleva desde la imagen y toda la subjetividad en la que ésta puede recaer al vínculo con el aspecto médico, del cual se hace referencia al hablar de la medicina y la patología.

Fig. 1: Vanessa Negret
Bitácora del *Mütter Museum*:
Registro de percances anatómicos.



La medicina siempre estuvo supeditada a la línea insalvable que trazó la trinidad justiciera – teratología, monstruo y Arte- presentada unos párrafos atrás y que bajo el halo de la moralidad circunscribía al monstruo en el marco de la forma corrupta y es así como se llega al primer campo, que es el mítico, en el que se hace una breve aproximación a modo de definición global de lo

que fue la primera aparición del monstruo en los albores de nuestra memoria, bajo la figura de relatos, apologías, parábolas o alegorías. Todo esto, para dar un contexto a la figura del monstruo, pero recalando centralmente en el aspecto visual, que es el que acá nos compete.

1.1 MONSTRUO

Es decir, mientras que la muerte es una amenaza constante para la vida, la monstruosidad es una amenaza accidental y condicional. La monstruosidad se constituye en un desafío para la vida. Pero no se trata de una amenaza que pretende eliminar la vida, sino más bien transformarla. De allí que la monstruosidad, más que la muerte, sea considerada un contravalor, porque no alude a la anulación de la vida sino a una vida considerada negativamente.⁷

Para lograr una aproximación coherente a lo que es esta investigación, hay que conocer lo que etimológicamente quiere decir la palabra *monstruo* y a partir de ella entender de dónde viene, para dónde va, cómo se asume, cómo se emplea y cómo terminamos implicados con un tema de esta envergadura, enigmático, inquietante, conmovedor, pero sobre todo, muy interesante para el conocimiento humano que se ve “retado” -por decirlo de alguna manera- por una serie de estereotipos que rompen con cualquier tipo de esquema y que a manera de gran enigma, nos

⁷ Andrea Torrano. *La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. una aproximación al monstruo biopolítico*. Universidad Nacional de Córdoba Argentina. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas. *ÁGORA* (2015), Vol. 34, no 1: 87-109.

demuestran a través de su existencia que no todo puede ser filtrado por la razón.

O, eso era lo que se creía, cuando románticamente el monstruo era todo aquello que inquietaba, atemorizaba, mancillaba la condición del ser humano como hijo dilecto de dios y llegaba a poner en duda muchas veces nuestro sentido de la apreciación y la ecuanimidad.

Ya después, pero muy recientemente, aparecen nuevos juicios de valor, resultados de la curiosidad, la investigación, los descubrimientos, las teorías y los hallazgos sobre todas estas patologías y basados en el avance de la medicina, los cuales relativizaron y normalizaron al monstruo, haciéndolo desaparecer de la categoría de lo nefasto, pero a pesar de todo, como la teratología se fundamenta en ciencias como la genética, la embriología y otras afines, todas ellas modernas, se han dado pasos, balbuceantes todavía en algunos aspectos, para justificar, explicar y hallarle un espacio en la sociedad a aquellos seres nacidos con malformaciones. Es una tarea difícil remover prejuicios arraigados secularmente en los estamentos de la sociedad y en las creencias de mucha gente, que van más allá de su condición social, económica, intelectual y de su nivel de educación.

Está en cada quien decidir si la capacidad del hombre para descubrir, dilucidar y explicar las cosas, va rompiendo con la magia y el misterio que nos hace inquietarnos, tanto en el soñar, el añorar, pero también en el temer. Habrá que decidir entonces si nos aferramos a las explicaciones fundamentadas y comprobadas, o preferimos el relato y el mito que hace que nos sobrecojamos de terror o incertidumbre.

La etimología de la palabra monstruo según el Instituto Cervantes:

En latín existió el sustantivo neutro monstrum con un significado inquietante: 'aviso de los dioses'. Pero no un aviso cualquiera, como podría ser el que se cree recibir durante la duermevera, un mal sueño o una pesadilla. No; solo el representado por un fenómeno que se sale claramente del orden natural, como, por ejemplo, el nacimiento de un niño con dos cabezas. Ese es un monstruo.⁸

⁸ De ahí que se quede corta la etimología que quiere ver en «monstruo» un simple derivado de monstrāre, verbo que tuvo en Roma el significado de 'mostrar', 'informar', 'exponer'... Los monstruos no se limitan a mostrar algo; advierten de lo sobrenatural. En palabras de Sennius Capito, refrendadas por Elius Stilo, monstrum (que debería pronunciarse como mōnstrum) es un derivado de mōnēre, en cuanto que advierte o avisa de algo esencial: del porvenir y, en definitiva, de la voluntad de los dioses.

Centro Virtual Cervantes:

http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=36926 (consultado el 2 de enero de 2017) Véase también, Blog de Lengua: : <http://blog.lengua-e.com/2014/etimologia-de-monstruo/> (consultado el 2 de enero de 2017)

Para muchos la connotación de la palabra monstruo, estaba vinculada directamente con la palabra/verbo: mostrar, lo cual queda aclarado de manera específica en la continuación de la cita que continúa en el pie de página presente en este mismo apartado. La cuestión aquí radica en que implícitamente la palabra y la construcción de la misma parte de una sentido que tilda al monstruo en su generalidad, de ser un aviso de mal presagio, de algo que desde su nacimiento está rompiendo el orden y lo quiebra de manera irreversible, con su sola existencia. El monstruo está condenado desde su concepción, señalamiento, reconocimiento y denominación; con decir, que la construcción de una palabra hace referencia precisamente a él, a ese específico ser, que se señala en medio de una multitud para notar la particularidad que lo liga al calificativo que de por sí ya lleva.

Después resulta interesante la relación que se lleva a cabo con el verbo “mostrar”, ya que parece tener un vínculo intrínseco desde el nacimiento del mismo ser. El monstruo es para ser visto, señalado y calificado, en las ferias, circos y tiendas denominadas *Sides Show*⁹. Claro, se mues-

⁹ *Sideshow: El declinar de los museos originó pues la reedición de la exhibición de los freaks en circos y ferias, auténticos shows nómadas. El paradigma de los circos fue el Ringling Brothers, Barnum and Bailey. En los circos el término sideshow (barraca, caseta de feria) reemplaza progresivamente al término museo. Salamanca Ballesteros, Monstruos, ostentos y hermafroditas, página 102.*

tra como evidencia de lo que el poder de una deidad es capaz de infligir a aquél que haya osado retarlo, es decir, al pecador, al blasfemo, al proscrito. Su descendencia, pervertida en su anatomía, es el resultado de sus desafueros.

Si bien en un principio los ostentos que no mueren al nacer, son abandonados o eliminados, la historia nos cuenta, sin ir muy lejos, del famoso monte Taijeto, en Esparta, desde cuya cima se arrojaba a todos aquellos desafortunados que no eran considerados aptos para el servicio militar; en otras sociedades se eligió el camino de hacer escarnio con ellos, para encauzar a las personas por el camino de las buenas costumbres; esta especie de picota fue derivando a que se volvieran mercancía destinada a asombrar al público. Nació de esta manera, el monstruo como uno de los elementos infaltables en las ferias, los comercios itinerantes y los circos, junto con las fieras, los saltimbanquis, los come fuegos y demás especímenes que habitan bajo las carpas. Irónico, además, que hubo momentos en los que para muchas familias pobres, tener alguien “distinto”, pasó de ser una vergüenza a ser la tabla de salvación para mejorar su condición económica. Un hijo enano, por ejemplo, era bien recibido en alguna corte, máxime si tenía cualidades histriónicas, podía ser el bufón o el lacayo ideal. Es más, algunos tuvieron la fortuna de quedar

eternizados en algún lienzo, como el famoso Baltasar que aparece en un cuadro de Velázquez.

Hubo períodos en que fue apremiante la necesidad de esa clase de “mercancía”. Como indica el autor Robert Garland:

*“... las comunicaciones de nacimientos monstruosos tiendan a proliferar en períodos de intensas sacudidas sociales y políticas. La amenaza de la cólera de Dios, el advenimiento de nuevas desgracias, generaban el miedo que era el arma del control. De aquí su relación con el género apocalíptico”*¹⁰ Pero este tema se verá con más amplitud cuando se hable de leyes y ética, donde se hará referencia acerca de la “aceptación o de su anulación como ser social”.

Fig. 2:
Ulises Aldrovandi

¹⁰ Salamanca Ballesteros, *Monstruos, ostentos y hermafroditas*, página 68.



En resumen, desde que se creó este término – mostrar- y desde que apareció el monstruo, éste debía ser exhibido y enseñado. Es bien conocido que en tiempos pasados hubo una época en que el monstruo fue presentado y desde su figura, emanaba un atractivo sujeto o vinculado a una serie de placeres y goces, como lo son los que se refieren en infinidad de relatos a los enanos y otro tipo de “bufones” o seres alterados, que participaban en el divertimento de reyes, reinas, millonarios y coleccionistas; pero, aparece otra época en la que bajo el manto de la religión el monstruo tiene que ser editado y eliminado, no es posible dejar que respire un ser que pareciera no haber podido ser creado por la gracia de Dios, sino por el mismo demonio.

*“La etimología de monstrum no era un secreto para los escritores romanos que ya indicaban que monstrum se llamaba así porque “monstrat futurum, monet voluntatem deorum” y “ advierte de la voluntad de los dioses”. Por tanto es el verbo monere “avisar, advertir” el étimo sobre el que se forma monstrum”.*¹¹

Lo anterior hace referencia a una serie de especulaciones de las que fueron sujetas las personas con algún tipo de alteración y que cargaban con el infortunio de haber nacido en sociedades conservadoras y religiosas, en los que los conocimientos de la época, más cercanos a la superstición que a la realidad, guiaban las apreciaciones y acciones de la gente.

Entrando de lleno en lo que sería el enfoque desde el que se toma la figura del monstruo en esta investigación, se hace un planteamiento en el que a través de la imagen creada por el artista, en un contexto médico y específicamente teratológico, se desentraña lo que como forma es el monstruo, pero no para develarlo ya que el halo que encierra a este, es inquebrantable, todo esto gracias al cine, la literatura y el arte, y no es mi

¹¹ (Monere tiene como étimo *men-“pensar” y de él se derivan voces como monitor, monumentum,” que recuerda” Moneta, etc.) De monstrum se derivan monstruosus, monstruositas y especialmente, los verbos monstrare, demonstarre de un significado parejo al del castellano actual.

Diccionario etimológico español en línea:

<http://etimologias.dechile.net/?monstruo> (consultado 2 de enero de 2017)

pretensión romper con este tipo de velo impasable, ya que el “aura” que rodea a estos seres es lo que precisamente me inquieta y genera fascinación. Es más bien un intento por normalizarlo, en el sentido no de darle una explicación comprobada y sustentada como lo hace la medicina, sino en un sentido de relativización que nos permite romper esa distancia creada por la imagen de un cuerpo que desconocemos y ya estando cerca poder adentrarnos en el mito para conocerlo y simplemente descubrirlo, seguirlo y albergarlo en nuestro inconsciente. La idea que acá se plantea es que a través de la imagen normalicemos al monstruo para no temerle, simplemente, para poder detallarlo, para seguirlo viendo como un misterio y poder adentrarse y diseccionarlo a través de su forma y naturaleza.

1.2 TERATOLOGÍA

Con la evolución de la teratología, el descubrimiento de las leyes de Mendel, el desarrollo del movimiento eugenésico y los avances en la endocrinología de tiroides e hipófisis, los freaks vuelven a pertenecer al dominio de los médicos y no de la especulación pública. La teratología normaliza al freak, y de increíble extravagancia corporal lo sitúa como espécimen patológico: conducido y desmitificado por la modernidad.¹²

Teratología: Es la ciencia que estudia las causas, mecanismos y patrones del desarrollo anormal. Comenzó como una ciencia descriptiva, derivada de una variedad de teorías místicas y científicas que explican la etiología de las malformaciones congénitas, como la impresión materna, la posición de las estrellas, la hibridación, etc.¹³

El término proviene de dos palabras griegas: *teratos* (genitivo de *teras*) que significa “algo asombroso, monstruoso, o prodigio, en el sentido de algo extraño que excede los límites de lo natural”, así como *logos* “estudio, tratado, razón, discurso”, de manera que textualmente se traduce como: “el estudio o tratado (*logos*) de las

¹² Salamanca Ballesteros, *Monstruos, ostentos y hermafroditas*.

¹³ PMC Biblioteca Nacional de medicina de EEUU: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3600518/> (consultado el 10 de octubre de 2016)

malformaciones, deformidades o disfunciones congénitas (*teras*) de todos los seres vivos”.¹⁴

El hablar de la teratología es definir una disciplina científica que surgió para explicar, detectar e intentar dar un signo de humanidad al monstruo, a ese ser que por instinto había que editar y eliminar; aquel ser que con la oportunidad de darle siquiera su primer respiro, se le daba la posibilidad de explicar su existencia y eso no podía permitirse.

La teratología es una disciplina que surge para explicar las anomalías. Oficialmente aparece en el contexto de Estados Unidos como campo de estudio a mediados del siglo XX, donde se contemplaban ya una serie de investigaciones y avances en torno a la embriología, genética, citología, bioquímica y patología, que justificaban de cierta manera el interés en esta ciencia.

¹⁴ Diccionario etimológico español en línea: <http://etimologias.dechile.net/?teratologia> (consultado el 10 de octubre de 2016) Según el Webster's New World Dictionary, parece que *teras* tiene relación con la hipotética raíz indoeuropea *kwer- (lanzar un hechizo sobre algo), que también sería el origen del término sánscrito *karōrti*, 'él hace'. Pero según el American Heritage Dictionary, *teras*, se vincula a la raíz indoeuropea *kwer-1, (hacer), también relacionada con *kr* en sánscrito, y su forma sufijada, *kwer-ōr, generó en griego *pelōr*, "monstruo, o algo que es peligroso", de donde proviene *peloria*, una malformación floral en plantas; *karman*, 'acto, hecho', en sánscrito de donde karma.

Existieron autores que hablaban de esta disciplina desde el siglo XIX. Este fue el caso del naturalista francés Geoffrey Saint Hilaire¹⁵, quien planteó en su libro: *Historia general y particular de las anomalías de la organización en los seres humanos y los animales*, una serie de hipótesis en torno a la teratología, dando así continuidad al trabajo de su padre Étienne Geoffroy Saint- Hilaire¹⁶, quien hizo una serie de clasificaciones para hablar de los diferentes tipos de monstruos que existían. También este autor tomó como referencia el trabajo de otro investigador francés que en el siglo XVI ya había iniciado el arduo camino de intentar proveer al monstruo de una explicación razonable, este otro gran científico fue Ambroise Paré¹⁷, conocido por su libro *Monstruos y Prodigios* en el que asigna a lo monstruoso una serie de explicaciones fantásticas que se vinculan con lo mitológico, la hechicería y hasta a las más inimaginables teorías en torno a cómo una mujer embarazada debe sentarse, que debe comer, qué

¹⁵ Isidore Geoffroy Sain Hilaire: París - Francia (1805 - 1861) Administrador del Museo de Ciencias Naturales y profesor de Zoología de la Facultad de Ciencias de París. Enciclopedia británica:<https://www.britannica.com/biography/Isidore-Geoffroy-Saint-Hilaire> (consultado el 15 de octubre de 2016)

¹⁶ Étienne Geoffroy Saint- Hilaire: Etampes-Francia (1772), París-Francia (1844). Considerado el padre de la Teratología y de la Anatomía comparada. L'œuvre tératologique d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire. B. Duhamel:

http://www.persee.fr/doc/AsPDF/rhs_0151-4105_1972_num_25_4_3307.pdf (consultado el 15 de octubre de 2016)

¹⁷ Ambroise Paré: Bourg-Hersent, Laval (1510), París- Francia (1590) Es considerado el padre de la cirugía moderna.

no mirar, a qué personas evitar, a qué lugares ir y a cuáles no, en fin, una serie de análisis pintorescos para nuestra mirada actual, aceptados por sus partidarios y muchas mentes científicas, pero rebatidos y controvertidos por sus detractores, claro, no olvidemos que con los argumentos propios de la época.

Estas entre otras muchas, fueron las aproximaciones científicas que se hicieron en el campo de la teratología, cada una con las ventajas, descripciones y aproximaciones en ciertas épocas “fantásticas”, que se hicieron en este campo y que hoy en día no tienen las connotaciones que pudieron haber tenido como hechos científicos en el siglo XVI o en el XIX, en los que obviamente los médicos obstetras y científicos de la época se apoyaban en las herramientas teóricas y tecnológicas sujetas a su tiempo y gracias a esto nos dieron no una serie de explicaciones de la naturaleza del monstruo, que ya no es monstruo sino ser patológico. También esto figuró como herencia de una serie de aproximaciones y relatos inverosímiles que rayan en la simpatía y maravilla de lo que es el imaginario humano, pero que no dejan de lado -claro está- la hostilidad y apatía a la que el “monstruo” estuvo sujeto en su paso por la historia.



Fig. 3: *Les écarts de la nature ou recueil des principales monstruosités*
(la desviación de la naturaleza o recaudación de los principales monstruosidades)

Veremos entonces que junto a la evolución de la mente humana y ésta de la mano de la ciencia, se veían custodiadas por la teratología como disciplina que desde su aparición o más bien desde la idea de concebir al monstruo como ser sujeto a estudio y explicación, ha desarrollado

una serie de avances que ya hacen parte del campo de la medicina exclusivamente y que dejó atrás una serie de vínculos como las legislaciones, por ejemplo, el coleccionismo, el espectáculo - aparentemente- y la religión; tocando lo anterior como supuesto, ya que la idea de la deformidad y de un sujeto que por cuestiones de orden genético, sabemos, nace con alguna deformidad, no deja de traer a nuestro pensamiento el término de monstruosidad y toda la idea en torno a aceptar como igual a ese otro al que su apariencia lo ubica en otra línea no escrita en los relatos de nuestra especie.

Se define a lo largo del texto el cómo esta disciplina se liga con la historia mexicana y cómo lastimosamente aparece la figura del monstruo en la historia de la cultura latinoamericana, dotada de sus propios monstruos y de otros seres que según los viajeros que llegaron al continente, incluidos los hombres de ciencia, que se aventuraron por la Nueva América, calificaban o no como hombres.

1.2.1 TERATOLOGÍA EN MÉXICO: FRIDA GORBACH

El museo que quiso incrustarse en el mundo desde la convicción de la adaptación perfecta, lo hizo a partir de una práctica rota: sin quererlo, la medicina, la biología y la antropología abrieron un espacio, ya no teológico sino científico, para considerar a los monstruos en su existencia empírica, darle al indio el estatuto de anomalía y definir la singularidad de la patria desde el ámbito de lo patológico.¹⁸

(Referencia al salón de teratología, Museo Nacional, actual Museo de la Ciudad -Ciudad de México-)

Hablar de la teratología en México es complicado ya que no se ha mantenido un seguimiento constante y hubo descuido y pérdida de los vestigios relacionados con la misma. El acercamiento que se hace desde aquí a la teratología y su historia en México, se analiza desde la investigación realizada por la historiadora mexicana Frida Gorbach en su libro: *El Monstruo Objeto Imposible: Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*, ya que es un texto que resulta muy útil a la hora de entender claramente el porqué surge esta disciplina en México, por qué incomoda, por qué se desplaza y por qué no se mantuvo un seguimiento de los objetos y sujetos inherentes y estudiados por la misma.

¹⁸ Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 154.

*En su obra El monstruo, objeto imposible Frida Gorbach explora la teratología Mexicana desde tres perspectivas: la de los médicos, quienes se preguntaban ¿cómo es posible?; la de los naturalistas, que decían: ¿cómo clasificar a los monstruos?; y la de los juristas, que se interrogaban sobre ¿cuál es la responsabilidad civil y penal de los anormales?*¹⁹

Frida Gorbach realiza una aproximación interesante al plantear la estrecha relación que hay entre representación y ciencia, en este caso un vínculo esencial para esta investigación, en la que la idea de la monstruosidad atravesada por la práctica del dibujo y la imagen como puente entre las dos, es el núcleo temático. La teratología tiene una inmersión específica en el medio mexicano, ya que junto con la frenología son disciplinas que empiezan a estudiar las denominadas “desviaciones de la naturaleza” y por qué surgen. Todas estas ideas acerca de los anormales, las personas deformes y el carácter de extrañeza propio de estos sujetos, obviamente provenían de una serie de malentendidos, especulaciones y supersticiones que supuestamente se iban a ver rebatidas y aclaradas por estudiosos versados en disciplinas como la embriología, la

¹⁹ Lutz, Bruno *La ciencia de los anormales en México del siglo xix hasta la Revolución: una disciplina al servicio del Estado y del progreso. Reseña de "El monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre la teratología mexicana, siglo XIX" de Frida Gorbach Espiral*, vol. XIX, núm. 53, enero-abril, 2012, pp. 221-231 Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México

genética, la obstetricia, la química y la zoología, entre otras.

Se habla de supuestos, ya que muchas veces dichos expertos, en este caso médicos, guiados por los prejuicios, complicaban todo el asunto y no contribuían a las explicaciones en torno al surgimiento de estas rarezas pero sí a soluciones en torno a la desaparición y ocultamiento de la misma. Muchos discursos en torno a la evolución de las especies en ese momento en auge gracias a las investigaciones de Darwin, estaban en furor y llegaron a México -Siglo XIX- para alimentar un espíritu nacionalista en el que el monstruo no tenía lugar ni espacio para figurar como un ciudadano más o por lo menos que no hacía parte de lo que en esa época, y aún hoy en algunos sectores, era para muchos “la evolucionada raza indígena”.

La Sala de Antropología del Museo Nacional asentaba la idea de que las razas indígenas habían degenerado física y moralmente desde la Conquista debido a los cruzamientos y las condiciones de su medio. Empero, la exhibición del glorioso pasado mesoamericano constituía una fuente de orgullo para los historiadores y antropólogos, quienes nutrían un nacionalismo basado en la posesión compartida de esa inimitable herencia.²⁰

²⁰ Ibid.

Uno de los pocos estudiosos que pudieron contribuir al desarrollo de la medicina mexicana y que contribuyó a esclarecer la génesis de personas con alteraciones morfológicas, obviamente no sólo para tranquilizar los ánimos ya inquietos del contexto local, sino para plantear explicaciones de conocimiento general de la teratogénesis, acercad de cuales agentes actúan para deformar un feto, por qué existen familias afectadas una generación tras otra con problemas de malformaciones fue el médico José María Rodríguez, que en su labor de obstetra, pudo tener una aproximación directa al denominado “problema” de los contrahechos, que generalmente morían a los pocos minutos o que si sobrevivían seguramente tendrían unas condiciones de vida nada halagüeñas, llenas de limitaciones, aún cuando sus deformidades no fueran incapacitantes. La condición de la madre también era agobiante pues a la ingente tarea de criar un “monstrito”, debía cargar con el inri que le colgaban por ser la madre de esa aberración, además de que lo frecuente era que la gente mascullara que “por algo sería”, es decir, era la agente activa y pasiva de su triste sino.

Muchos médicos mexicanos se vieron en medio de discusiones acerca del desarrollo de patologías resultado de matrimonios entre personas de la raza indígena así como de familias completas que presentaban alteraciones de una generación en

otra. Es aquí donde aparecen una serie de estudiosos y de detractores con teorías en torno a la raza indígena como es el caso de José Ramírez quien en 1878 asegura, siguiendo a Haeckel, que el surgimiento de nuevas razas se debe a la transmisión hereditaria de ciertos hechos teratológicos.²¹



Fig. 4:
Máximo y Bartola
“Los Niños Aztecas”

²¹ Muñiz, Elsa. *Registros corporales: la historia cultural del cuerpo humano*. CONACYT. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. 2008. Página 240.

De lo anterior, resulta necesario conducir los argumentos de una y otra parte a la confrontación del porqué una ciencia como la teratología tiene una posición tan peculiar en una sociedad como la mexicana, y es porque a diferencia de otras sociedades, como la norteamericana o la francesa –países en cuya historia de la medicina, está muy presente el interés por este tema- en otros casos, aparte de contarse con anomalías vinculadas a malformaciones de nacimiento esporádicas en toda sociedad, se analizaba a una raza específica de México, su fenotipo, su genotipo, cómo éstos portaban una serie de particularidades en su estructura que los había amoldado desde su aparición en este territorio, desde sus primeras expediciones al nuevo continente, desde la conquista y asentamiento y desde innumerables relatos, como poseedores de unas características genéticas diferentes, a veces monstruosas y misteriosas, estas características, a veces llevadas a lo mítico, eran marcadamente diferentes del prototipo europeo, que era del que se partía para estimar ciertas medidas y cualidades.

Estas razas autóctonas eran consideradas anormales teniendo en cuenta también que según la historia de la humanidad, las razas mesoamericanas eran desconocidas y consideradas singularmente de origen más reciente que las razas del continente africano o que otras del este o de Asia. Hoy se sabe que las razas más an-

tiguas son las africanas, pero como la certeza científica de las migraciones no está fehacientemente esclarecida, no hay forma de aseverar que los grupos humanos europeos sean más o menos antiguos que los del extremo oriente o de los primitivos pobladores americanos, por ejemplo.

De ahí la controversia cuando, como cita Elsa Muñiz en *Registros Corporales* que: Vicente Riva Palacio quien, en *México a través de los siglos* defiende la idea de que el carácter de los indios es “verdaderamente excepcional”, y ello como estrategia para escapar a la idea de que los indios son seres intermediarios que provienen de monstruos o eslabones perdidos.²² Resulta incómodo si se ve desde un punto de vista nacionalista, o simplemente desde un ojo local y si se es de pronto de ascendencia indígena, el que se haya apreciado esta raza como un posible bache o accidente genético, que modificó todo un legado poblacional. Pero esto a su vez ha hecho que haya discusiones e interesantes teorías tanto en el ámbito médico, en el científico y en otros no menos calificados, para desmitificar, aclarar y disipar dudas, dando un apropiado estatus a las conclusiones y sobre todo a los sujetos.

Además, no hay que dejar de lado que no es sólo una discusión que atañe a México sino a

²² Moreno, Roberto. *La polémica del darwinismo en México*, UNAM, México, 1984.

toda América, ya que en la historia de todos los países que conforman el continente, está presente la figura del indígena como fundador y primer habitante, así como el sujeto proveedor, fundador y dueño por naturaleza de toda esta vasto continente. Claro que es vana la crítica que hacen a aquellos que consideran a los primitivos pueblos mexicanos como razas *sui generis*, pues todos los pueblos del mundo han alegado ser “el pueblo elegido”, la “raza primigenia”, que de ella descienden todos los hombres del mundo; es la idea de la supremacía racial.

Es interesante observar que lo que empezó como una discusión en torno a la explicación de la aparición de malformaciones y de sujetos “anormales” en México derivara hacia una disputa por la superioridad de la raza y cómo junto a esto se evidenció la falta de “humanidad” en el tratamiento no sólo de los que fueron denominados monstruos, sino de otras personas cuyo carácter “enfermizo” era perjudicial para la sociedad y el desarrollo de la misma.

De ahí que resulte apropiado retomar nuevamente un fragmento del texto *Cuerpo y discriminación*, referido en el libro *Registros corporales* coordinado por Elsa Muñiz: *Fue así como a su paso el monstruo arrastró consigo no sólo al loco, al criminal y al indio sino también a la mujer, ya que ella, al igual*

*que el indio, el loco o el monstruo, era portadora de cierta animalidad, de cierta materialidad descontrolada, informe, tal como lo había sostenido la tradición aristotélica.*²³

En medio de toda una serie de divagaciones y en busca de un hilo conductor al fondo del asunto, resulta interesante apreciar las distintas aproximaciones que se hicieron en este campo y cómo a través de todas ellas ha estado la mano del artista presta para dejar plasmadas de una o de otra manera las imágenes estudiadas desde los diferentes puntos de vista en los distintos campos de estudio: en el médico, en el biológico, en el psiquiátrico, en el histórico, en el religioso o en el legal, ya que si no se recurría a la imagen, era imposible representar y dar a conocer al monstruo, a ese ser que sólo a través de palabras, era difícil concebir y dar credibilidad. Al que con recurrir como excusa a su presencia y apariencia, era posible, castigar y/o apreciar.

²³ Muñiz. *Registros corporales: la historia cultural del cuerpo humano*. Página 241. Arrastró consigo a todos aquellos que por alguna razón fueron calificados de peligrosos por el discurso médico-legal, como el loco, el indio, la mujer, el criminal o el monstruo, definidos siempre en función de su proximidad a lo monstruoso, esto es, a aquello que por inmodificable resulta incorregible. El monstruo: alma de la gran familia de los anormales, apelativo hacia el cual se deslizan todos aquellos que escapan radicalmente a la norma, al bien común.

1.3 EL MONSTRUO TRASHUMANTE: PRESENCIA DE LO MONSTRUOSO EN OTRA ÁREAS

La lucha contra el monstruo es la lucha por alcanzar la belleza, una urgente forma de marcar una frontera visible entre lo humano y lo bestial, entre Dios y el diablo, entre el mundo moral, mundo real y mundo irreal, es una lucha del portento que existe dentro del hombre tratando de salir y manifestarse; es a la vez una forma de exclusión del otro, del diferente, supone una incapacidad de constituirse a sí mismo sin crear límites o levantar fronteras entre nosotros y ellos.²⁴

En la mitología, la religión y las leyes de antaño e incluso en la actualidad, se ha hecho referencia al monstruo ya sea como mecanismo de intimidación, de represión o simplemente para ejemplificar una que otra idea o anécdota; por eso desarrollaremos una aproximación a estos campos sólo para dar un informe sobre el *status quo* de lo monstruoso en otros aspectos diferentes al del Arte y la medicina.

La idea es no alejarse demasiado del tema central: El monstruo y su rol como sujeto de

²⁴ González Cruz, Juan Carlos. *Monstruos, anormalidades y exclusiones*. Ponencia presentada en el IV Encuentro Regional de Estudiantes de Historia del Noroccidente, llevado a cabo en la ciudad de Zacatecas, Zac. México en mayo del 2006.

estudio en la medicina, el cual a través de la práctica del dibujo encuentra la manera de colarse a través de la representación en el inconsciente colectivo y de cierta manera excusarse por su imagen, en un intento por persuadir al espectador a través del tratamiento dado a su cuerpo con líneas y texturas, que buscan suavizar su impacto y mimetizarlo entre la gente como un cuerpo más cuya diferencia hoy en día es entendida y justificada, aunque no siempre aceptada.

No poder entender ciertos fenómenos naturales que afectaban a los seres vivos -no necesariamente humanos- desconcertaba a sabios, científicos, sacerdotes y eruditos de varios ámbitos y campos de estudio, los cuales no tenían argumentos suficientes para explicarle al común de la gente las razones de estos accidentes, lo que en consecuencia provocaba que el imaginario colectivo se poblara de creencias que intranquilizaban y provocaban el aumento del miedo y la superstición. Claro, todo lo que se cuestione acerca de esta oscuridad tan prolongada en la historia humana hay que sopesarlo con justicia si sabemos que la ciencia dio un salto enorme en apenas un par de centurias y este salto gigantesco la ha llevado a las entrañas de muchos de los misterios que agobiaban a la gente; eso no quiere decir que por ello el hombre pueda modificar o

evitar toda una serie de eventos que corren paralelos a su devenir.

En pretéritas épocas el desasosiego por lo inane de los intentos por dar algún tipo de interpretación plausible, impulsó la aparición de los mitos como una salvaguarda que pretendía “ilustrar” a través de historias, representaciones y alegorías, la existencia y explicación de lo inconcebible y lo desconocido. La noción de mito se desarrollará más adelante, por ahora esta breve explicación es una manera de adentrarse al hecho de la representación del monstruo y cómo este bajo la forma de mito pudo ganarse un lugar en la historia, inmiscuyéndose de manera subliminal, amenazante, misteriosa y temeraria en el imaginario colectivo, para que después todos lo concibiéramos como una figura que quería dilucidar todas las razones de los fenómenos naturales (el fuego, los sismos, los volcanes, etc.), pero sobre todo, el mito fue el territorio donde habitaron los seres que encarnaron las pasiones humanas.

El mito es la creación humana más valiosa en cuanto que como aliado del poder, aunó las cosmogonías (religiones), la muy incipiente ciencia de esas épocas -hermana siamesa de la magia- y el poder político. Qué más fácil que ese trío se

valiera de hacer “pedagogía” con él para sojuzgar a la gente ignara.

Lo curioso es que casi siempre los mitos nacen o se crean en el seno de las comunidades que ignorar la etiología y causas de muchos fenómenos; pero son los muy avezados sacerdotes y políticos los que se valen de ellos para devolverle a la gente su imaginario convertido en tabúes, en fetiches, en monstruos; éstos se tornan entonces en el arma con la que se amenaza, se usa también como estrategia de persuasión, como ejemplo, como consecuencia y como imagen, para guiar, limitar y controlar las acciones de los hombres; entre ellas, las acciones vinculadas a su cuerpo y todo lo que deben temer de él, poniendo al monstruo como el ejemplo claro de las desviaciones que el mismo cuerpo puede concebir y a las cuales puede llegar si no se le maneja con prudencia, si no se controlan los instintos o si se desobedece o se salta el orden establecido; un orden establecido dentro de los márgenes de lo moral, lo político, lo legal o lo “natural”.

Aquel que no tiene el cuerpo de un hombre, es de suponer que no tiene alma de hombre, porque se presume que la naturaleza no otorga un alma donde no hay cuerpo (...) ya que la forma da la esencia al ser, el cual si no tiene forma de un hombre, no es un hombre (...) añade Ubaldi: aquel

*que carece de la forma de hombre, carece de la libertad civil nominal, pero el que tiene algo de la forma humana, a pesar de ser deforme, posee en realidad la libertad civil.*²⁵

En medio de discusiones, de miedos y de hipótesis descabelladas, el monstruo ha sobrevivido a manera de figura entrañable en el imaginario de todo el mundo, ya sea para tomarlo como referencia frente a algo indebido, para dar forma a lo despreciable y a lo atroz o para encontrar un nicho para lo absurdo y para la fantasía en medio de todo lo explicado y falto de misterio que hoy en día nos rodea gracias a los estudiosos y a la ciencia en su labor de desenmascarar lo oculto y de clausurar la magia.

El monstruo sigue fascinando, cuestionándonos como seres humanos desde nuestro cuerpo y lo que deviene de este, él sigue siendo ese ser trashumante que sigue andando de paraje en paraje, pasando de lo inconcebible a lo deslumbrante en un eterno fluir.

De ahí que sea necesario intentar definir algunos de los paradigmas principales desde los que se establecieron aproximaciones acerca de la noción de monstruosidad; muchos de ellos

²⁵ Salamanca Ballesteros, *Monstruos, ostentos y hermafroditas*.

vinculados -ya sabemos- a la superstición que de la mano de la mitología y la religión -que en cierta forma, son lo mismo-, condujeron también al monstruo a ser objeto de análisis desde la legalidad y la ética. En otro ámbito está la ciencia que por el camino de la medicina y específicamente de la teratología, intenta darle un valor como ser humano al sujeto alterado. Como intrusa y merodeadora está la imagen, ella ilustra cada una de estas versiones de la monstruosidad y el arte, específicamente a través de la representación gráfica, surge como mecanismo visual para apoyar sugerencias, hipótesis, descubrimientos, relatos y hechos. Cabe aquí el válido argumento de que la literatura no puede explicar cabalmente lo que una imagen sí alcanza con facilidad.

1.3.1 MITOLOGÍA Y RELIGIÓN

Aunque desde la perspectiva actual nada, o casi nada, enlaza a los monstruos míticos con los biológicos, en épocas precedentes la interrelación y superposición de ambos era la regla, por lo que la referencia constante a la mitología al aproximarnos a las deformidades congénitas e insoslayable, es la ineludible relación entre el monstruo soñado y su colega terriblemente viable...²⁶

Para el común de la gente el concepto “monstruo” deviene asociado a la idea de una imagen sustraída de algún relato, de alguna fábula, de alguna anécdota con la cual inmediatamente se recrea una asociación mental con una entidad que personifica el castigo, la ofensa o el terror; nos viene a la memoria la imagen de un

²⁶ Lillian von der Walde Moheno “Lo monstruoso medieval” *La experiencia literaria* (invierno 1993-1994)[1994], pp.47,52. Disponible: <http://mx.geocities.com/Ivonderwalde/Monstruos.html>:

La baja edad media es el período histórico en el que ha existido una mayor permeabilidad y receptividad al fenómeno monstruoso y, en general, a todo tipo de acontecimientos fantásticos y maravillosos (cíclopes, tritones, nereidas y sirénidos; sátiros, panes y centauros; hermafroditas; gemelos unidos)... Lo monstruoso en la Edad Media se presenta como algo objetivo, que existe, que es real, y por tanto el término “fantástico” no sería del todo aplicable a este terreno. En los monstruos medievales se concentran y personifican los deseos y temores inconscientes del ser humano. Pero son seres deformes, hijos de lo desordenado, de lo extraño. Y en la Edad Media privaba la asociación del orden con el bien, y el desorden con el mal. San Agustín es claro ejemplo. Por lo tanto, lo monstruoso comúnmente va a adquirir un carácter negativo. Es más, no hay que olvidar otra relación producto del auge del neoplatonismo: lo bello es bueno, mientras que lo feo es malo. Y el monstruo, generalmente, es el prototipo de la fealdad. Salamanca Ballesteros, Monstruos, ostentos y hermafroditas.

portento o de una desviación de la naturaleza – otro calificativo para hablar de monstruo-, para otros se vincula a una presencia terrorífica que nos cuestiona acerca de qué hay más allá en los parajes desconocidos e inexplorados de la naturaleza, qué tanto interviene la mano de las deidades o los demonios en la tarea de castigar o perturbar a los míseros mortales.

De cierta manera todo lo que nos referenciaba hacia lo monstruoso, tiene cierto halo mágico, misterioso, nos remite al cíclope que en el Canto IX de *La Odisea*, elimina uno a uno a los compañeros de viaje de Ulises, o a los Gigantes del relato de Juanito y los frijoles –cuento infantil de origen inglés-, al *Gigante feliz* de Oscar Wilde²⁷, o a los cuadros de Velásquez sobre los enanos de la corte, que divertían a grandes y pequeños de la realeza con sus ocurrencias y “bufonadas”. De cierta manera estas imágenes ocasionalmente, intentaban explicar el porqué estos seres nacieron así, si había sido por la vida pecaminosa de sus padres, la de ellos mismos, a veces se consideró la posibilidad de sus metamorfosis, tal el caso de la licantropía, por ejemplo.

²⁷ Oscar Wilde. *El Gigante Feliz*. Ciudad de México, D.F.. Aguilar, 1976.

Es interesante que desde ese pequeño niño que nunca muere dentro de nosotros, se piense al monstruo como ese otro fantástico que deleita o sorprende, con su majestuosa forma. Pero en otro plano, todo se quedó en eso, en mito, cuento o historia, no pasó de ahí y menos cuando nos adentramos en su interesante mundo y descubrimos que la razón, quitó el velo y naturalizó lo que entrañablemente se pensaba como fantástico. El ostento que acompañó a los hombres por siglos se quedó en el folclor, en los cuentos; el de ahora yace en los libros de texto de los científicos que nos explican los incidentes que durante la gestación pueden provocar las anomalías del ser que vendrá contrahecho al mundo. Sabemos que elementos minúsculos como un gen, un cromosoma, una partícula química, una partícula atómica, no un soplo divino o maligno provocan la desgracia del ser en formación, Es más, la ciencia va tan rauda en sus diagnósticos que puede determinar una malformación en el útero y es dable decidir si se le pone término a esa vida en desarrollo. Qué tan ético sea, ya no es un tema al que apelaremos ahora. Estamos en manos de los nuevos dioses.

Es conveniente traer en este momento a colación lo que comenta con claridad y resume Joaquín Fortanet ²⁸ en este sentido:

²⁸ Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Zaragoza. <https://herafunizar.wordpress.com/miembros-del->

La clave de los cambios de modulación de esta historia de los tratados monstruosos es, sin duda, el proceso de naturalización y la pérdida de protagonismo de lo maravilloso que sufre el tratamiento de la monstruosidad. Sin embargo, no debemos atribuir dicha naturalización a un progreso de la razón fruto de la evolución del ser humano y de su conocimiento. Otros elementos intervienen en este particular juego de la monstruosidad en el que se dan cita la medicina, la anatomía, el alma, la sexualidad y la normalidad.²⁹

En el marco de lo mitológico –específicamente-, se hace referencia a los relatos pertenecientes a culturas antiguas, a través de los cuales se buscaba dar una explicación que pudiera ser aceptada y apoyada por la mentalidad de la época y los recursos científicos que en su momento servían para “probar” la veracidad de la misma. Lo cierto es que todo estaba enmarcado en lo sobrenatural, en Grecia, por ejemplo, ni siquiera los tratados científicos de Aristóteles eximían a lo divino en la aparición de seres anormales. De ahí que dependiendo del contexto, nos parezcan algunas historias y teorías un tanto descabelladas, otras aberrantes, otras nos aterren por el grado de hostilidad y la apatía que sentían frente a los seres que en estos relatos se veían estigmatizados, como lo fueron en su momento el monstruo, el

grupo/joaquin-fortanet-fernandez/ (consultado el 12 de septiembre 2016).

²⁹ Fortanet. *Anatomía de la monstruosidad: la figura del monstruo como objeto de la mirada médico-anatómica moderna*. Página 4.

enfermo, el loco y la mujer. Porque no solamente era lo feo, lo grotesco, lo que era relegado, discriminado o eliminado: La demencia y la enfermedad – adquirida y no congénita- que en nada alteraban el aspecto físico, aterraban tanto como un monstruo; de la mujer, eran su “influjo, sus malas artes, sus artimañas, su impureza”, lo que hacía que en las sociedades patriarcales ella ocupara lugares de clara desventaja ante los hombres y que en momentos de calamidades, se buscara en ellas, sino las causantes, sí el chivo expiatorio.

Ahora bien, cuando se hace referencia exclusivamente a los textos o cuentos en los que lo monstruoso hace presencia, se encuentran un sin fin de relatos que ilustrarán de manera descabellada, pintoresca y hasta “bárbara”³⁰ si se quiere decir de otra manera, la explicación del porqué nacía y vivía un ser humano cuyo cuerpo alterado difería de lo que para todos debía ser en su momento, un cuerpo normal.

En este ámbito se retoman los términos de maravillas, portentos o fenómenos monstruosos, que nos viene a colación teniendo en cuenta que

³⁰ Bárbaro: Que es cruel, excesivo o desagradable // *fig.*Fiero, cruel. The Free Dictionary: <http://es.thefreedictionary.com/b%C3%A1rbaro> (consultado el 3 de enero de 2017)

fue la manera de asimilar desde un comienzo lo que fue la imagen del monstruo y todo lo asociado a su génesis y destino. En este sentido es interesante abordar la noción de los tratados de monstruosidades y explicar a grandes rasgos, lo que fueron estos textos que como lo plantea Joaquín Fortanet, se dividieron en tres grandes etapas, centrando el auge y producción de los mismos en el contexto de Alemania y Francia como focos de discusión sobre estos temas - aparecerán después textos de esta índole en España, Estados Unidos y México, entre otros-.

En su texto Fortanet plantea que desde el siglo XVI el monstruo se convierte en centro de estudio y foco de interés: La interpretación es, en todos los casos, sobrenatural, siguiendo el esquema clásico que, desde *la Edad Media con Isidoro de Sevilla y Tomás de Aquino, había concebido al monstruo o bien como un signo que advierte del porvenir o como un signo del diablo. Un segundo grupo de tratados se inauguraría con el Prodigiorum ac ostentorum chronicon de Lycosthenes en 1557, contaría con los textos de Boaistuau y Paré y se definiría como un intento de compilación de las figuras monstruosas que comienza a utilizar los caminos médicos para iniciar la naturalización de lo monstruoso. Un tercer grupo de tratados, que ahondan en la naturalización de la monstruosidad, se inaugura con la*

obra *Thaumatographia naturalis*, del naturalista polaco J.Jonstonus en 1632.³¹



Fig. 5



Fig. 6 Ulisse Aldrovandi³²

Los tratados de monstruosidades son generalmente textos ilustrados en los que se presentan uno a uno los diferentes casos sobrenaturales, vinculados a la idea del monstruo; dichas breves explicaciones y aproximaciones acerca de la figura de algún sujeto con algún tipo de alteración o sobre algún ser del que se había oído hablar, se hacía a partir de relatos, anécdotas, comentarios,

³¹ Fortanet. *Anatomía de la monstruosidad: la figura del monstruo como objeto de la mirada médico-anatómica moderna*. Página 3.

³² <http://www.elefantesdepapel.com/monstrorum-historia> (consultado el 15 de diciembre de 2016)

a veces estudios certeros con información de primera mano, a partir de autopsias, etc.

En este sentido –como lo plantea Fortanet– podemos apreciar cómo el hombre pasa de la figura del monstruo enviado por el demonio como premonición y advenimiento de la tragedia, a un ser calificado y estudiado desde el campo de la teratología, ciencia que empieza a desarrollarse en lo que sería ya la tercera etapa de este tipo de tratados alrededor de siglo XIX. Vemos a su vez cómo se pasa de la religión y la superstición a la ciencia, que guiada de la mano de la anatomía, expone la realidad del monstruo. Es así como éste, pasa de ser atravesado por las saetas de la superstición, a ser aniquilado por la ciencia –en un sentido simbólico–, al despojarlo del misterio, que lo encasilla dentro de ciertas categorías y queda reducido subsecuentemente a lo clasificado, a lo catalogado, explicado y por lo tanto, objeto de estudio. El monstruo desaparece como mito, pero es esa posición legendaria la que no queremos marginar de nuestro trabajo como artistas; no queremos pensar en la desmitificación del monstruo como ser y objeto de atractivo sobrenatural. Más allá de rehuir el razonamiento, vale la pena volver al mito y navegar en el mar de la fantasía y lo inabarcable e inalcanzable por la razón.

Ahora bien, retornando a la mitología y su asociación con la deformidad, se debe tener en cuenta que es un tema extenso y que en este sentido es imposible abarcar tanto bagaje acumulado en diferentes culturas y países, atravesando el camino del inexorable cronos, mutando cada segundo a los hombres, sus sociedades, sus costumbres, sus sistemas de creencias y valores y hasta su misma condición física y mental. Es por esto que hay que intentar hacer una asociación un poco más sesgada y hablar de casos específicos que mezclan el conocimiento científico, la experiencia médica y el relato fantástico.

Así a manera de marco histórico es importante resaltar la figura de uno de los pioneros de la investigación y teorización científica en torno al nacimiento de seres deformes: Ambrosio Paré, uno de los grandes tratadistas (en el ámbito de la monstruosidad) que desarrolló toda una serie de teorías acerca de lo que se entendía como monstruoso, origen, causas, representación, significado y los juicios que en su momento se le aplicaron a las madres y/o familias de estos seres por tener un integrante dentro del seno de su familia, un ente con alguna alteración.

El trabajo de Paré se convirtió en modelo para muchos científicos, investigadores, artistas y personas ávidas de obtener una respuesta y que

vieron en este autor la explicación desde la ciencia de innumerables fenómenos que todavía en el imaginario de la época (siglo XVI) eran inconcebibles y repudiables.

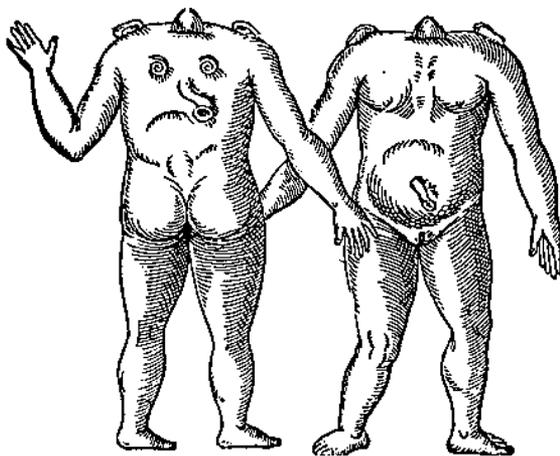


Fig. 7: Monstruo femenino sin cabeza.

Fortanet hablando de Paré dice: *Paré divide a los monstruos en dos grandes grupos. Lo realmente significativo de esta clasificación –más allá de la ligera pérdida de suelo que el penúltimo de los elementos introduce en el orden propuesto- es que el criterio de ordenación parece responder a causas o bien naturales o bien sobrenaturales. Sin embargo, si profundizamos*

*en mayor medida en el particular bestiario de Paré, nos encontramos con que los tipos de monstruos pueden clasificarse, más allá de sus causas sobrenaturales, en función de la particular mezcla que los afecta.*³³

Lo interesante del caso de Paré y es la razón por la que se cita aquí como ejemplo, es porque su trabajo es uno de los más conocidos en este tema, es porque las imágenes son esenciales y su libro *Monstruos y prodigios* es rico en ellas. Él, acompaña cada explicación que da acerca de los casos específicos de los fenómenos, con una serie de ilustraciones que dejan bastante claro cómo es el sujeto al que hace referencia. Que sea un sujeto improbable o que haya existido, es otra cosa totalmente distinta y no es lo que llama nuestra atención ahora; aquí hablamos es del poder de la imagen, de su capacidad para dar forma a lo que un texto al parecer inverosímil, increíble e inconcebible, pero ilustrado puede lograr.

La imagen aglutina la percepción que todos tenemos sobre lo que era el monstruo que se explicaba, más la palabra separaba con la confusión que sólo el texto puede provocar al no estar ilustrado.

³³ Fortanet. *Anatomía de la monstruosidad: la figura del monstruo como objeto de la mirada médico-anatómica moderna*. Página 4.

Si bien el libro de Paré pertenece al ámbito de la ciencia, aparecen también en este contexto los bestiarios, libros que se basan muchos en relatos de viajeros y expedicionarios, en los que tropezaban con extraños personajes y animales impensables; están los mitos y junto a estos los correspondientes personajes acompañados de una moraleja que al final, nos dejaba pensando un poco más allá del personaje pintoresco sobre el que habíamos oído hablar.

Y con todo esto va inevitablemente acompañando al texto una imagen, un dibujo, que es lo que finalmente queda retenido e imborrablemente tallado en nuestra memoria y es a través de los cuales, referenciamos el texto, la anécdota o el relato. Son esos personajes que imaginamos o que vimos representados, los que nos hacen tener la sensación de viajar por tierras desconocidas o los que nos hacen desear haber vivido en otras épocas o haber creído un poco más, haber soñado y haber tenido la capacidad de vivir en el letargo que conlleva el imaginar.

Fig. 8: Vanessa Negret.
De la serie: *Eventualidades Fisionómicas*.



RELIGIÓN

...cosas que aparecen fuera del curso de la naturaleza (y que en la mayoría de los casos, constituyen signos de alguna desgracias que ha de ocurrir) como una criatura que nace con un solo brazo, otra que tenga dos cabezas y otros miembros al margen de lo ordinario.³⁴

Al abordar el caso de la religión, hay que retroceder y retomar al mito, pero esencialmente a la parábola, al apólogo e incluso a la fábula, ya que estos textos son moralizantes, didácticos y por lo tanto solamente pretenden dejar un precedente de lo que es lo bueno (moralaja), una enseñanza, como principal referente/regente a la religión en su contenido y finalmente en la moralaja y/o amenaza que suele sugerir entre línea y línea. En estos relatos se plantea, por qué hay que “proceder con honestidad y hacer el bien”, guiados de la mano de la razón y la moral.

En el marco de la religión la moralidad sesga cualquier libre albedrío y bajo la forma del monstruo, la amenaza y la represión se presentan constantes y sonantes como regímenes del comportamiento. El máximo castigo para la humanidad pecaminosa era el monstruo y con esto,

³⁴ Paré, Ambrosio. *Monstruos y prodigios*. Siruela. Madrid. 1987. Página 21.

claro, tenemos que dar por sentado el grado –en un sentido negativo- al que era relegada la figura de ese otro, el deforme.

Imaginemos el caso de una población en la edad media en la que la mayoría de los sujetos eran iletrados y cuyo fanatismo y superstición – generado de la educación recibida desde el púlpito- guiaban el enfoque que le daban a las explicaciones de cualquier suceso y que de un momento a otro se veían enfrentados a un sujeto cuyo cuerpo era anómalo, ajeno a la uniformidad anatómica que debían tener los hombres según dictaminaban las normas establecidas, entonces ¿cómo darle cabida en la sociedad a una criatura espuria? Ya lo hemos antedicho, su presencia solamente era otra demostración de las ejemplarizantes decisiones divinas; era el lado “siniestro” de una deidad que castigaba con suma crueldad a las ovejas negras de su grey. Es un castigo en el que los descarriados pagan su larga pena conviviendo con el fenómeno que le enrostra permanentemente su pecado y la comunidad, con su segregación –nunca conmisericordia-, no hace más que acentuar su desgracia.³⁵

³⁵ “ ... la concepción medieval de considerar a la naturaleza (creada por Dios) como “espejo de las realidades morales”. Esta situación explica que la aparición de los monstruos fuera interpretada como castigo divino debido a la complicidad con el diablo...”

Biblioteca nacional:

<http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/desv%C3%ADos-de-la-naturaleza> (consultado el 10 de diciembre de 2016)

“Mostrum es un termino religioso. Significa prodigio, advertencia de la voluntad divina... El denominativo monstro, al pasar a la lengua latina común, tardíamente, significa mostrar, designar, indicar; en otras palabras, monstro es signo (una realidad que está en otra y ciertos códigos que rigen la función).

El monstruo aparece donde algo sustituye a otra cosa.

Prodigiosamente, Dios envía el mensaje infernal... El monstruo es castigo de Dios y miedo del hombre”

(Herra, 1988:66-67).

En la mitología abundan seres cuyas anatomías dispares solamente servían para representar tal o cual carácter específico de las debilidades de los hombres; la envidia, la ambición, la ira, el incesto, la deslealtad, la traición, la cobardía y otras faltas a las normas de la convivencia, según las leyes o la religión, hallaban su alegoría en algún ser fantástico, horrendo, generalmente crueles y con poderes especiales, que exigían su dosis de sacrificios, generalmente sangrientos, para así expiar las faltas del pecador, que en algunas ocasiones no era un individuo sino un pueblo entero. Había ostentos para cada situación: personales, familiares, del pueblo, del campo, de los bosques, de las aguas, de los cielos, de tal o cual actividad u oficio, para tal o cual evento, etc. No se emprendían viajes, no se hacían negocios, no se celebraban nupcias, nacimientos, defunciones, no se declaraban guerras, si no había un “pago previo” a una deidad

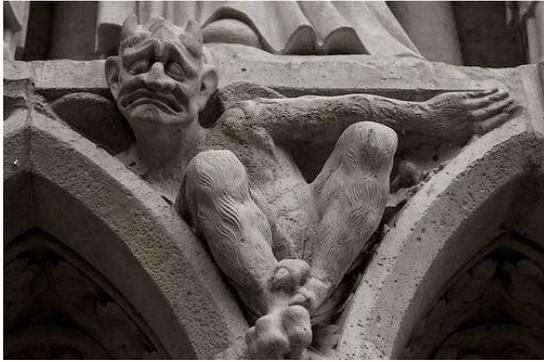
que reclamaba para sí el derecho a decidir la buenaventura o la desgracia de lo que el feligrés deseaba realizar.

Las arpías, medusas, cerberos, dragones y otros seres eran apenas unos cuantos de los entes que podían atormentar a los hombres. Raramente hubo monstruos “buenos”, como por ejemplo el centauro Quirón³⁶.

Más cercanamente, en algunos pueblos europeos se diseminaron otras criaturas: elfos, hadas, duendes, *poltergeist*, que aumentaron el inventario de los seres que alimentaban el temor de la gente.

Otro ejemplo: En la construcción de las iglesias se decidió que otra manera de atemorizar a la comunidad fuera decorándolas con figuras horrendas, muchos templos tienen en sus fachadas gárgolas; ellas, con su aspecto diabólico son la imagen de la amenaza y el castigo; la vívida metáfora del horror. Curioso es que algunos autores dicen que además de esta lectura, también se puede añadir que a pesar de lo maléfico que evocan, están atadas a la casa de dios y por lo tanto es él quien demuestra así todo su poder.

³⁶ El Olimpo: <http://www.elolimpo.com/personaje/quiron>
(consultado el 20 de enero de 2017)



Figs.: 9-10

Una reflexión se plantea en cuanto a la yunta religión-mito: Si estudiamos la evolución de las sociedades, hay una cosa que también ha sido una constante, cuando un pueblo subyuga a otro no solamente le impone sus leyes, su idioma, su cultura, sino que también lo hace con su religión. Sin embargo, como inexplicablemente no

hay nada tan profundamente arraigado en la cultura de un pueblo como la religión, se puede decir que nunca ninguna religión invasora ha logrado erradicar a la primigenia; de ahí nacen los “sincretismos”. Hay que tomar lo que sirve de las creencias y ritos que tienen los pueblos invadidos y amoldarlo dentro de las formas de la religión “triumfante”; lo demás, pasa a lo proscrito, a lo anatematizado, al pecado; dentro de este “lo demás” quedan incluidas las deidades, los lugares santos, etc.

Lo más interesante es que toda la doctrina, las parábolas, la tradición oral pasa de ser “canónica” a ser cuento, leyenda, y finalmente, a convertirse en “mito”. Esa fue la tesonera labor que llevaron a cabo las diferentes comunidades cristianas a lo largo y ancho de Europa y de los países de la cuenca mediterránea, misma política que se usó en el Nuevo Continente. Pero es la misma forma de actuar con la que han procedido todos los pueblos en cualquier lugar de la tierra.

1.3.2 LEGISLACIÓN, CRIMINALIDAD, ÉTICA Y SOCIEDAD

Más bien, parecería que en los estudios teratológicos la medicina legal no prolonga a la descripción clínica sino que la sustituye. Mas que de una secuencia, se trataría de un reemplazo en el que la esfera moral termina marcando el rumbo de la clínica. En última instancia, la observación clínica no hace otra cosa que ilustrar un sentido que proviene el ámbito moral. Es el derecho el que ocasiona que la clínica termine cumpliendo los deberes que la legislación manda.³⁷

Ya hemos dilucidado desde la óptica de la religión-mitología, que para el caso es lo mismo, las diferentes maneras en que las religiones usaron lo monstruoso para encauzar los temores de la gente ante su presencia; fue otra manera de cimentar el poder de las castas sacerdotales, tanto, que inclusive los reyes debían acatar sus decisiones. Lo clave en esta situación que fue ante lo poco o nada desarrollada ciencia, es que los prodigios eran algo que no podía explicarse desde la razón, entonces los sacerdotes sacaron partido de esto y lo llevaron a la categoría de “castigo divino”. Así las cosas, los gobernantes y los sacerdotes, aunados, fueron redactando e imponiendo leyes y cánones que les permitían

³⁷ Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 177.

manejar a sus súbditos según su conveniencia. En lo que tiene que ver con los monstruos, ya hemos comentado la interpretación dada por la religión, pero cabe también la justificación de que la ciencia no tenía forma de intervenir en esta clase de situaciones, dado que estaba en una etapa precaria e incipiente de su desarrollo, además de que era otra institución servil de los dos poderes, iglesia-gobierno. Todavía la ciencia era la hermana de la magia y muchas veces pesaba más la opinión del chamán que la del médico.

Pero, ¿por qué el miedo al monstruo? Así como eran inexplicables los fenómenos naturales, también eran inexplicables las razones de que hubiera criaturas contrahechas; el miedo a la enfermedad, a las plagas, al dolor, a la muerte, llenaba la mente de la gente de ideas oscuras y su reacción ante lo anormal desencadenaba en ellos reacciones diferentes. El fenómeno si no moría prontamente, había que eliminarlo o mantenerlo como muestra del pecado y en otros, como mercancía para el solaz de la gente curiosa. Pero si vemos todo en conjunto, hallaremos que dentro del saco de los seres proscritos no solamente se incluía al deforme, sino que también estaba el feo (por ejemplo, el bizzo, el polidactílico, el tartamudo, el sordo, el ciego, el de labio leporino, el hidropésico, el retardado mental), el de otra raza (bárbaro), el enfermo (por ejemplo leproso y escrofuloso), el loco, los criminales, los

amputados o lisiados por heridas, quemaduras o accidentes e inclusive y en algunas sociedades los ancianos achacosos, los albinos y la mujer menstruante. También, si escarbamos más, estaban los esclavos, las prostitutas y otras gentes que no eran dignas o no podían tener cabida en una sociedad de gente “normal”. ¿Entonces? Toda esta clase de personas eran posibles causantes de desgracias, delitos, malos ejemplos, pero sobre todo, de enfermedades y en una época en la que el manejo del dolor, de las infecciones, de las enfermedades en general, era realmente cosa de infundir miedo, lo lógico era apartar a aquellos que pudieran ser vectores de lo malo.

Debemos acotar, además, que las autoridades justificaban sus decisiones amparándose en argumentos irrefutables desde todo punto de vista para el profano, pero que sencillamente consistían en decidir que todo lo que no estuviera en el molde de lo bueno, lo bonito y lo sano, no podía ser sino el anuncio de cosas aciagas. Cualquier acontecimiento que estuviera por fuera de estos parámetros, era la alarma que debía despertar a la gente y ponerla en guardia ante las acechanzas de fuerzas oscuras que eran el anuncio de calamidades: El advenimiento de desgracias. Era necesario aplacar el ímpetu, la inminencia del peligro, entonces, la religión clamaba por sacrificios, penitencias, hogueras; las oraciones no eran suficientes; los jueces impo-

nían penas, multas, destierro, cárcel, nosocomio, ejecución.

Alberto Salamanca lo plantea claramente al desarrollar la idea en torno al nacimiento del monstruo, una desgracia que ya se anticipa a su advenimiento: *En la época clásica el nacimiento de seres deformes se interpretaba entendiendo su significado preferentemente desde la perspectiva del presagio, del suceso anunciado por el advenimiento del monstruo, un signo que precede al acontecimiento y lo prefigura*³⁸.

La vida del monstruo no deja de estar en peligro, es una permanente zozobra, a pesar de los avances científicos que lo descifran y explican, alejándolo de la connotación de ser maligno, enviado por el demonio como mensajero de desgracias y atrocidades. El monstruo pasó de ser asesinado por las parteras apenas acontecía su nacimiento a ser mantenido vivo, pero oculto, a expensas de su familia señalada por la deshonra. Si el monstruo fue dejado de ser perseguido, - pareciera “en este sentido” anteriormente mencionado-, pero a lo que ahora se sometía era peor, un juicio con todos sus aditivos y personajes que de manera oficial y en el marco de una corte decidían si él debía vivir o no. Su muerte pasó de

³⁸ Salamanca Ballesteros. *Monstruos, ostentos y hermafroditas*. Pagina 171.

ser causada por un arrebato guiado por el terror a algo premeditado, justificado y apoyado por pruebas de todo tipo pero sobre todo por la más irrefutable, el monstruo en sí y la oportunidad que se le había dado a este al permitirle vivir.

Empieza a haber una serie de debates un poco complejos en los que se mezcla a manera de “mitosis accidental”, la medicina y el plano jurídico, naciendo así la medicina criminal, la frenología³⁹, la paleopatología⁴⁰, la anatomía patológica⁴¹ y desaparece la teratología, para divi-

³⁹ La frenología surge durante el último cuarto de siglo del siglo XVIII, de manos del médico alemán Franz Joseph Gall (1758-1832) con el nombre original a de craneometría. Al mismo tiempo se produjeron otros estudios que intentaban mediante el estudio de rasgos fisiológicos faciales, determinar los rasgos psicológicos de las personas, entre otros el realizado por un discípulo del propio Gall llamado Johann Gaspar Spurzheim (1776-1832). Otro representante de estos estudios fisiológicos es Jean Gaspar Lavater (1741-1801). La unión de estas dos disciplinas es lo que dio lugar a lo que es conocido y como la frenología. Blog personal de José Carlos Vilorio: <http://www.matrix666.net/?p=5345> (consultado el 18 de noviembre de 2016)

⁴⁰ Salamanca Ballesteros. *Monstruos, ostentos y hermafroditas*.

La paleopatología, término acuñado por Sir Marc Armand Ruffer (1859- 1917) a comienzos del siglo XX, se ocupa del estudio de los rastros de la enfermedad, y por tanto de las anomalías congénitas, dejados en fósiles y momias. Incluye también el estudio de los signos relacionados en objetos arqueológicos.

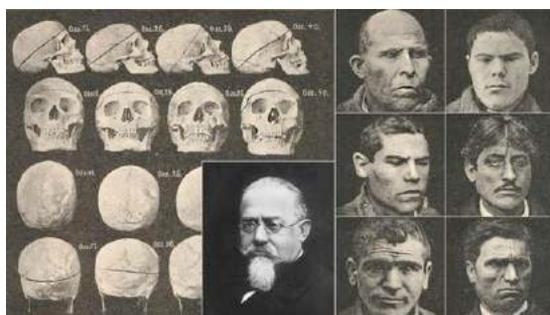
⁴¹ Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 57.

Por ese vínculo de origen, la anatomía patológica y la teratología coincidían en un mismo procedimiento. Si en el caso de la enfermedad la observación debía ser capaz de traspasar la

dirse subsecuentemente en otro tipo de estudios como los referidos a la embriología que se iba a encargar ahora de los monstruos y la generación de estos. Todo esto aconteció en un marco temporal que se desarrolla entre los siglos XVIII y XIX y que no solamente provoca el nacimiento de nuevas ramas del conocimiento, sino que se genera el replanteamiento del objeto de estudio de muchas otras.

Fig. 11:
L'uomo delinquente de
Cesare Lombroso

superficie y a partir de los síntomas determinar la lesión orgánica, en una monstruosidad la morfología debía constituir la expresión de la situación interna de las partes del monstruo.



Ahora se decidía si el monstruo se convertía en objeto de juicios jurídicos por su mera existencia o si se continuaba por el camino del estudio médico. Este era el gran debate de médicos y juristas que no encontraban el punto medio entre sus intereses y los del ser deforme. En este sentido ante todo se tuvieron que hacer en principio, preguntas como las planteadas por Canguilhem⁴², en referencia a los juicios precipitados que en su época se hicieron sobre los llamados monstruos:

Falta mucho, no obstante, para que estos conceptos sean claros en el juicio médico y le sean indispensables. ¿patológico es un concepto idéntico al de normal? ¿es lo contrario o contradictorio de normal? ¿y normal es idéntico a sano? ¿Y la anomalía es la misma cosa que la anormalidad? ¿y, en fin, qué pensar de los monstruos?

⁴² Andrea Torrano. *La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. una aproximación al monstruo biopolítico*. ÁGORA (2015), Vol. 34, no 1: 87-109. Universidad Nacional de Córdoba Argentina. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas.

Ya cuando se plantearon estas diferencias era posible decidir y separar uno a uno los conceptos y grandes tópicos inherentes a la figura del monstruo y saber de qué manera proceder, aunque en principio este accionar no debía competir a nadie diferente que al mismo ser y no a una sociedad que decidía sobre la vida del mismo.

Es arduo entender todo este proceso complicado que atravesó el monstruo en su “tratamiento”. A grandes rasgos en el caso particular de México, lo que sucede es que en el siglo XIX, arriba al contexto local la corriente positivista⁴³ y esta, de la mano con los descubrimientos y publicaciones hechas por Charles Darwin⁴⁴, -

⁴³ Positivismo: Consiste en no admitir como válidos científicamente otros conocimientos, sino los que proceden de la experiencia, rechazando, por tanto, toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto. El hecho es la única realidad científica, y la experiencia y la inducción, los métodos exclusivos de la ciencia. Por su lado negativo, el positivismo es negación de todo ideal, de los principios absolutos y necesarios de la razón, es decir, de la metafísica. El positivismo es una mutilación de la inteligencia humana, que hace posible, no sólo, la metafísica, sino la ciencia misma. Esta, sin los principios ideales, queda reducida a una nomenclatura de hechos, y la ciencia es una colección de experiencias, sino la idea general, la ley que interpreta la experiencia y la traspa. Considerado como sistema religioso, el positivismo es el culto de la humanidad como ser total y simple o singular.

<http://www.azc.uam.mx/csh/sociologia/sigloxx/positivismo.htm>
(consultado el 22 de noviembre de 2016)

⁴⁴ Frida Gorbach respecto a Darwin, escribe: ...incluyó en sus cuadernos de notas referencias a las anomalías anatómicas, rechazaba sin embargo, la idea de que la producción de monstruos fuera análoga a la producción de especies. Para Darwin la

entre las cuales la presencia desfigurada del monstruo no figura, genera toda una revolución de pensamiento y un replanteamiento en las bases teóricas de todos los campos del conocimiento.

Es así como los médicos, científicos, juristas y académicos pertenecientes a esta corriente pretenden desconocer al monstruo y anularlo de todo lo vinculado a la evolución de las especies y el desarrollo en el contexto mexicano de la generación y desarrollo de las razas indígenas, las cuales desde perspectivas *eurocentristas*, habían sido catalogadas en el pasado como un tipo de razas inferiores y monstruosas – ya que los estudios que se hacían para la época eran enmarcados desde un punto comparativo del hombre blanco-europeo como referente central.

Así que en medio de un afán “nacionalista” por reivindicar el carácter de la raza, el intentar lidiar con los grandes avances en la ciencia y recientes –

generación era esencialmente conservadora: cualquier cambio adaptativo sólo podía ser adquirido gradualmente mediante una lenta acumulación de pequeños pasos durante muchas generaciones sucesivas. Como las monstruosidades respondían a cambios repentinos y peculiares, éstas, por definición, no jugaban papel alguno en la formación de las especies. Así, por razones distintas, tanto para Lamarck como para Darwin, los monstruos no tienen un papel explicativo central en la discusión sobre el origen de las especies. Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 140.

para la época- estudios hechos por Darwin y el nacimiento de monstruos que no cesaban de desconcertar a médicos y especialistas, el contexto mexicano se vio envuelto en debates y discusiones en torno a la figura de este último y su papel en la sociedad.

*Ni todos los médicos estaban convencidos de la necesidad de intervenir en la esfera del derecho ni todos los abogados estaban dispuestos a medicalizar su profesión.*⁴⁵

A partir de esta sentencia se puede percibir el aura de completa ambivalencia en la que se encontraban no solamente ahora los médicos al enfrentar la naturaleza del monstruo, sino los abogados y hombres de leyes respecto a involucrarse en un campo como el de la medicina. *Para un médico como Mancilla*⁴⁶ *la fusión era imposible, pues ello era como intentar negar una doble naturaleza: “El derecho, noción espiritual y fija, busca un sujeto inmortal en quien ejercitarse; y la medicina, ciencia física y variable, se versa en un sujeto corpóreo, sensible y organizado, cuya salud le ha sido encomendada”*⁴⁷.

⁴⁵ *Ibid.*, 176.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

La fusión era inevitable, porque así se había decidido, el monstruo se había intentado desconocer y ocultar pero no había funcionado, la única opción era eliminarlo, y esto cómo, presentándolo como una amenaza para la sociedad, una amenaza que atacaba la moralidad y el orden. El problema radicaba ahora en los médicos, como única posibilidad de salvación del monstruo, esto sí, no salvándolo por el bien del mismo sino como objeto preciado de estudio.

Rafael Lavista, uno de los pocos médicos que reflexionó sobre la relación entre lo físico y lo moral y cuya postura expresaba de muchas maneras aquella de los médicos de la Academia Nacional de Medicina, defendía la correspondencia entre lo físico y lo moral. Según él, las leyes fisiológicas que regulan la vida del organismo y “las leyes morales que mantienen el equilibrio social”, constituían dos aspectos de una misma naturaleza.⁴⁸

Si era inevitable la división entre el cuerpo moral y el cuerpo físico del monstruo, sólo quedaba confiar en que la legislación, presionada por la ciencia contribuyera al proceso en defensa del monstruo, para que así fuera bajo la forma de objeto de estudio, este sobreviviera.

⁴⁸ *Ibid.*, 160.

Es así como vemos que de la mano de nuevas ciencias y de avances en torno al saber y conocimiento de esa época, se pudo separar el prejuicio de la veracidad. Fue arduo y largo el camino, sobre todo para aquellos que por su forma y proceder, eran catálogos en un sentido negativo y con base en esto judicializados y a veces castigados severamente. Tuvo que haber toda una lucha por parte de esos otros -personas con enfermedades psiquiátricas, trastornados, mujeres, viejos, discapacitados- pero en este caso esa lucha incansable que el monstruo como nuestro punto central de interés, tuvo que tener, fue la más ardua y agotadora.

Él solo buscaba no ser condenado más allá de lo que en él, ya era una condena suficiente.

“A como diese lugar, al monstruo había que salvarlo. Apegados todavía a la escuela clásica del derecho y su defensa de las leyes inherentes a la naturaleza del ser humano, los médicos tenían que hacer todo lo posible por salvar al monstruo de una muerte prematura”.⁴⁹

⁴⁹ Ibid., 164.

1.4 EL MONSTRUO EN LA ACTUALIDAD

“Los sueños de la razón producen monstruos”

Goya⁵⁰

¿Por qué ya no vemos monstruos? ¿Por qué permitimos que desaparecieran de nuestra mente y de nuestro panorama? ¿Qué pasó con todos ellos? ¿Finalmente como querían en el fondo la humanidad y la razón, lograron eliminarlos? Los monstruos eran el único ápice de fantasía que nos era entrañable porque provenía de nuestra misma especie, no era como los enigmas del espacio, que siempre se nos han presentado y son literalmente lejanos o como las especies de peces que viven en las profundidades inalcanzables en el fondo del océano, las cuales en medio de la oscuridad aparecen como monstruos no descubiertos en su totalidad, no, el monstruo era nuestro, del hombre, nos era cercano, de ahí el espanto y el afán por negarlo.

Existen aún monstruos y siempre los ha habido. Si recurrimos a la catalogación de este término en el sentido que alude a los hombres que son calificados como tal, por la atrocidad de sus actos, estos monstruos existen y van en aumento, que es lo peor, pero los monstruos reales han desaparecido. Ocasionalmente se escucha hablar sobre

⁵⁰ *Ibid.*, 9.

ellos en reportajes acerca de hombres con enfermedades extrañas y únicas, que viven en lugares alejados de las grandes metrópolis, en el campo, en un pequeño pueblo muy pobre y desconocido. Los monstruos han quedado reducidos a esto, a las fronteras del olvido. ¿Cómo fue que lo permitimos?



Fig. 12: Dedé Koswara “El hombre árbol”⁵¹

Desde el siglo pasado en nombre de la moral, se estableció la prohibición acerca de la exhibición de “freaks” en espectáculos callejeros o circos, así como ahora está la prohibición sobre los animales y su espectacularización. La cuestión es que ya no

⁵¹ BBC Mundo:

http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160202_salud_e_nfermedad_rara_hombre_arbol_bangladesh_lb
(consultado el 13 de diciembre de 2016)

existen circos como tal, con espectáculos en los que la mayoría de los actores sean freaks reales y literalmente deformes, pero hay, caravanas y nómadas apáticos al orden, que quieren seguir retando los convencionalismos e inventan freaks improvisados con materiales rudimentarios. Porque finalmente, eso es lo que el hombre quiere ver, siempre está sediento de rarezas, de ver cosas extrañas, de presenciar un misterio y de verse desconcertado.

Ahora en pleno siglo XXI el “monstruo real” ya no aterrera, es una anécdota; es algo que solamente atañe a la ciencia y debe estar confinado en el ámbito pulcro, estéril y arcano de los laboratorios. Las referencias a ellos aparecerán en publicaciones especializadas. Sin embargo, el freak como espectáculo continúa, ¿quién lo creyera?, llega a millones de espectadores, no hay un ápice de humanidad, de respeto; la curiosidad morbosa del público sigue produciendo pingües beneficios a quienes explotan sus desdichadas miserias. No es necesario ir al circo, basta prender la televisión para encontrar que los productores de “programas científicos” se regodean mostrando al hombre árbol, la niña hexápoda, tumores enormes, siamesas, obesos de aquí y allá, etc. Sin embargo, es una paradoja que los monstruos hijos del cine, con su gesticulación grotesca, sus formas ominosas, sus rugidos estentóreos, tienen más adeptos,

porque “asustan más”. Es más creíble y capta más audiencia un zombie que el hombre árbol.

Armando Bartra en el prólogo del libro de Frida Gorbach sobre la monstruosidad lo define como:

Pero la vía freak al altermundismo no es otra versión del “progreso”. La radical confrontación con la alteridad inmuniza contra la reificación de los órdenes sociales de cualquier signo; la experiencia del monstruo repele los sistemas mentales cerrados y los sistemas de conocimiento inertes.

De ahí que no sólo el monstruo se vea como la mera oposición corporal respecto a las formas que ya damos por sentadas, existen. Es una manera de ver a ese otro, pero no para aprender de este, sino para darnos cuenta de que hay nociones que pueden dislocar y romper con todos los tipos de orden. Hay entes que no pueden ser controlados, ni por la legislación y ni siquiera por la naturaleza, entonces frente a esto ¿Qué decir? ¿Qué pensar después de ver que durante años el hombre intentó controlar y manejar hasta la producción de hombres nacidos en probetas y aun así siguen existiendo monstruos?.

El monstruo sobrevive, porque intrínsecamente va ligado a nosotros, es como en el caso de los

siameses, ese otro que es igual a nosotros y lo confrontamos día a día, viviendo en paralelo a nuestra existencia, porque en definitiva es un hombre con los mismo deseos y decepciones, lo suyo va más allá de la piel y la formación ósea. Dilata nuestro pensamiento y nos hace pensar en el más allá, en el ver.

Pero pasando al plano de lo que más allá del simbolismo equivale la desaparición del monstruo, vemos como el saber del hombre y su afán de encontrar los pies y la cabeza de todo lo que lo incomoda por desconocerlo y no poder entenderlo, lo llevó a descubrir el porqué del monstruo, el porqué de su procedencia y sobretodo de su existencia. Aquí figuran entonces todas las ciencias y sus avances que como la antítesis de los mitos, nos llevan a conocer el origen de las cosas, dotándonos de un conocimiento tal vez útil y necesario para algunos, pero como exterminador de ese otro que prefería al mito y su colección rudimentaria de monstruos ancestrales.

De la mano de la medicina como rama del conocimiento del hombre, la cual lo ha ayudado a descubrir un sin fin de innumerables padecimientos y del cómo proceder para su mejoramiento y hasta prevención, el monstruo encontró su validación como humano y organismo, se entendió su generación, conformación y los vicios

ligados a esta; se pudo corregir por lo menos en el contexto actual su formación y en ciertos casos se pudo prevenir su arribo a este mundo –aborto por deformación del feto-, para hacer la corrección durante la gestación. Pero este es un tema correspondiente más al desarrollo de la historia de la medicina y no nos compete en este momento y contexto. Lo que hay que decir en este sentido es el cómo se conoció el origen de algo de lo cual se creía era inevitable su advenimiento y se llegó hasta el punto de poder evitar su generación, se pudo eliminar, en pro del bienestar de un ser que cómo hubiera podido venir al mundo con una alteridad como la que se quiso evitar.

Juan María Rodríguez, considerado el padre de la teratología mexicana reduce lo anterior en un párrafo certero y conciso en el que nos plantea la impaciencia ligada a la incertidumbre del hombre como reacción frente a lo que es el monstruo: *Y no se trata de momentos fortuitos atados a la casualidad de un descubrimiento, sino de conceptos engarzados en un proceso que tiende, inexorablemente, a la naturalización definitiva del monstruo: “ Estos conceptos no son, a la verdad, arranques entusiastas de un espíritu idólatra de la ciencia del hombre, sino la pintoresca descripción de sus inestimables conquistas.*⁵²

⁵² Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX.* Página 40.

La mente humana no iba a descansar, hasta no haber conquistado al monstruo, como lo plantea Rodríguez, es impensable que el hombre en pro del avance, la ciencia, el conocimiento y la gloria personal, se hubiera dejado superar por algo que durante siglos lo sobrepasó y lo hizo quedar en ridículo frente al devenir y frente a su identidad⁵³.

Finalmente la razón puede descansar, el monstruo fue develado, se encontró el origen de éste y se “neutralizó”. Ya el orden social que se había visto atropellado en su integridad por tanto tiempo, con estas “pantomimas humanas” de las cuales conociendo su procedencia no se podía evitar su advenimiento, fue conquistada y ahora a través de medios predeterminados se puede configurar ni siquiera para que no nazca el monstruo, sino hasta qué tipo de monstruos “preferimos” vengan al mundo.

Ahora que la ciencia juega a ser Dios, los científicos con su arsenal de conocimientos y

⁵³ “Durante los siglos XVI y XVII, el monstruo desató serias preocupaciones en la sociedad occidental, pues planteaba profundos cuestionamientos y dudas sobre la identidad natural y espiritual del hombre”. De Rivilla Bonet y Puello, Joseph. “Desvíos de la naturaleza”, Lima 1695.

herramientas de las que disponen se les permite jugar con los genes, “hackearlos” –si se quiere, cuando la clonación, la manipulación de células madre y totipotenciales que perfeccionan la posibilidad de hacer implantes alógenos; cuando a su vez se puede hacer la supresión y corrección de genes defectuosos o inconvenientes, se experimenta con virus, bacterias y otros microorganismos, se crean armas biológicas, se realiza la detección temprana de anomalías en el feto, se hacen cirugías a nonatos, se conoce el sexo del ser que está por nacer, se practica el implante de óvulos y la fertilización *in vitro* y muchos más etcéteras. ¿Sabremos nosotros, los profanos, qué cantidad de seres monstruosos han resultado o podrán ser creados en esas nuevas Cajas de Pandora que son los laboratorios? ¿Qué afrentas y riesgos para la especie humana se puedan incubar en manos de la ciencia?. Es algo que seguramente pueda sobre-coger a muchos espíritus valientes e ilustrados. Porque ahora no podemos culpar a la naturaleza ni decir que esos monstruos son el castigo de un ser supremo para almas descarriadas.

1.4.1 NUEVOS CUERPOS: TRADICIÓN TRANSGRESORA- ALTERACIÓN CALCULADA

... se pueden reducir en tres clases todos los monstruos posibles: la primera es la de los monstruos por exceso; la segunda, la de los monstruos por defecto, y la tercera la de aquellos que lo son por la alteración o la equivocada posición de las partes.

*Buffon*⁵⁴

Como se mencionó anteriormente, el hombre pudo neutralizar al monstruo y con esto disponer a su gusto de su cuerpo y existencia. Por naturaleza el ser humano busca romper el orden, el inconformismo y la apatía frente a la regularidad hacen que se genere la particularidad. A grandes rasgos este apartado es sólo para plantear la necesidad del hombre de buscar otras maneras de verse y de ser percibido.

Las modificaciones o alteraciones corporales, hechas con premeditación, son una de las muchas maneras en las que el hombre vio satisfecha su ansia o simplemente la noción sobre lo que era determinado tipo de cuerpo y su simbolismo. En cuanto a modificaciones corporales se puede

⁵⁴ Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 8.

hablar mucho y es un terreno extenso y complejo que se adentra en cuestiones más de índole antropológico y sociológico. En este caso quisiera mencionar el caso particular de las modificaciones corporales hechas por nativos de diferentes tribus autóctonas ancestrales, que durante años han modificado su cuerpo en busca de un modelo de belleza propio, aceptado y hermoso para ellos, sin soslayar en ningún momento que todo esto tiene una profunda semiología en cuanto a lo que de estas modificaciones se espera a título de amuletos, representación de la fuerza, la virilidad, el rango social, etc.



Fig. 13: Métodos maya para deformar el cráneo.
Las dos cabezas de la derecha fueron
Deformadas con tablero de madera ⁵⁵.

⁵⁵ Motherboard:

<http://motherboard.vice.com/es/read/crneocultura-una-historia-sobre-personas-que-cambiaban-la-forma-de-sus-cabezas> (consultado el 28 de agosto de 2016)

Hablo de este caso en particular, separándolo de los otros tipos de modificaciones, porque fueron los hombres primitivos de América, África, Oceanía o Asia los que fueron el paradigma para que desde los siglos pasados los otros hombres quisieran modificar sus cuerpos. Además, cuando hablamos de que en la antigüedad se hacían viajes de exploración en los que los viajeros se adentraban en territorios ignotos y como resultado de estos periplos la historia narra la gran cantidad y variedad de criaturas que decían haber visto o de las que los nativos describían como seres fantásticos. No eran solamente las criaturas de la fauna; eran también seres humanos los que poblaban la imaginación de los pobladores y de los exploradores. Desde Herodoto a los conquistadores españoles, incluyendo a Colón, según se desprende de sus relatos, los seres con aspecto humano pero con particularidades que los marcaban como diferentes abarcaban desde sirenas, centauros, amazonas, yetis, pigmeos, gigantes, esteatopíricos, albinos, etc.

Tampoco era común que los viajeros y cronistas entendieran que deformaciones como el alargamiento del cuello o los labios era el resultado del uso prolongado de aros o platos, o que narices que veían atravesadas por huesos no eran características naturales de tal o cual tribu. Claro, no había un criterio llevado de la mano de la ciencia para comprender qué daba la naturaleza y

qué cambiaba el hombre. Hoy en día todo eso nos parece bagatela, ya sabemos de qué se trataba.

Ahora es fácil encontrar ese tipo de modificaciones que terminan cambiando el cuerpo -que no nace deforme-, sino que también es posible hacerlas en nuestro propio cuerpo. Es así como si no es posible encontrar monstruos, sí se alude a los que tienen alguna parte del cuerpo con un tamaño desmedido, o con una parte extra o una que no está, es posible crearlo hoy en día, incluso, es posible, ser más altos, cambiar el tono de piel, poner implantes a manera de cuernos, modificar la forma de las orejas, generar formas particulares bajo la epidermis, en fin.

Pareciera que el repertorio de monstruos hoy en día, nos presenta un abanico más amplio. La cuestión es que no son monstruos naturales, son artificiales, entonces esto le resta, el encanto-terror, el misticismo, la magia, todo aquello a lo que una mujer barbuda o un hermafrodita nos tenían acostumbrados.

Acerca de esta “ficción” sobre los cuerpos que se deforman y que no nacen así, *José María Rodríguez nos indica: ...La enfermedad sobreviene después de formados y desarrollados los órganos, alejándose de las condiciones normales a que habían llegado ya. La*

*anomalía, en cambio, sobreviene durante la formación y desarrollo de los órganos y por tanto les impide llegar a sus condiciones normales. La una, la enfermedad, cambia lo que ya estaba hecho: la otra, la anomalía, lo que debe hacerse. En una palabra, la enfermedad consiste en la alteración, en la deformación; y la verdadera anomalía en la formación insólita*⁵⁶.

Nota: Hay que tener en cuenta que cuando hablo de monstruos artificiales, hago referencia a aquellos que somos capaces de crear y que no nacen con ningún tipo de diferencia congénita. Pero está el caso de las enfermedades como el cáncer cuyo proceder va aniquilando y alterando lo que afecta, así que en este sentido es un cuerpo modificado por la enfermedad y/o accidente en otros casos y es a lo que no hago referencia acá porque son cuestiones de otro ámbito y no tienen que ver con lo referente a enfermedades de conformación, como las vinculadas a los “monstruos teratológicos”.

⁵⁶ Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 50.

2. DIBUJO, MONSTRUOSIDAD Y ARTE

*“...debemos, pues, comprender en la definición de monstruo su naturaleza viviente. El monstruo es el viviente de valor negativo. (...) lo que hace a los vivientes seres valorizados en relación con el modo de ser de su medio físico es su consistencia específica, (...) consistencia que se expresa por la resistencia a la deformación, por la lucha para la integridad de la forma (...). Ahora bien, el monstruo no es solamente un viviente de valor disminuido, es un viviente cuyo valor es repeler (...) es la monstruosidad y no la muerte lo que es un contravalor vital”*⁵⁷

El dibujo ha estado ligado histórica e íntimamente ligado al lenguaje –es una forma de él-, al ser una forma básica de manifestación de las necesidades inherentes a la expresión del ser humano. Como lo plantea el maestro Juan Acha en su texto *“Teoría del dibujo, su sociología y estética”*, hablar de dibujo no es hablar de una forma mas de expresión, es casi hablar del principio del lenguaje, de la muestra inicial de cómo el hombre empezó a manifestar de manera visual lo que quería expresar, manifestación dada por extensión a través de la mano.

⁵⁷ Torrano, Andrea. *La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico*. ÁGORA, papeles de filosofía. (2015) Vol. 34/1: 87-109. Universidad Nacional de Córdoba Argentina. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas.

Están presentes en el comienzo del desarrollo de la humanidad las manifestaciones ligadas a los ritos y a la caza, por citar someramente algunos casos. “La filogénesis de la capacidad de dibujar tuvo que aparecer junto con los demás ingredientes lingüísticos del habla y su estrecha relación con la percepción de las diferentes realidades: al reconocer a cada una, el antropoide la nombró con un determinado sonido o trazo o bien con un conjunto de varios de estos”.⁵⁸ De ahí que posteriormente surjan los conceptos vinculados a la escritura. Fue primero el dibujo que la escritura.

Como principio básico, todos los seres humanos saben dibujar si se parte del principio de plasmar un trazo e intentar manifestar, representar o comunicar; la cuestión radica en ¿qué tipo de trazo se convierte en arte, representación o simplemente en gesto?, teniendo en cuenta que a su vez todo gesto es significativo y contiene a su vez cierta estética aceptable en los términos del Arte y otra simplemente legible y comunicativa.

Desde entonces (paleolítico), se presentaron no sólo figuras fisiológicas sino también presuntamente anomalías, para invocar la curación o para exorcizar los miedos. Ambas

⁵⁸ Juan Acha, *Teoría del dibujo su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán, México 1999. Página 43.

*situaciones traducen la fascinación por lo bello y lo insólito, en el origen mismo del arte propiamente dicho*⁵⁹.

Partiendo de esta premisa, viene a colación el hecho de determinar la importancia de la actividad dibujística y cómo desde los comienzos de la evolución del género *homo* estuvo presente en todos los procesos de adaptación y expresión de la raza humana.

Adaptación en el sentido de ver, asimilar, entender y poder explicar todo lo que sucedía a su alrededor, no sólo a sí mismo sino a través de la imagen como medio para socializar lo que entendía y porque a su vez al poder plasmar lo que se deduce y verlo traducido en una imagen, hace que el “entendimiento” pase al nivel de la representación como una manera de “concluir” o de cuestionar lo que se asimiló como realidad o verdad.

Aparecen entonces después de un despliegue de raciocinio que ubicó al ser humano como ser consciente, capaz de representar a través de la imagen, la escritura y otras formas de lenguaje; la idea de entender lo inconmensurable, lo irracional y establecerlo desde los parámetros de

⁵⁹ Salamanca Ballesteros. *Monstruos, ostentos y hermafroditas*. Página 35.

la representación que, como se menciona anteriormente era lo que a manera de conclusión servía como evidencia de que se había llegado a cierto grado de entendimiento, al poder traducir en forma e imagen algo, se entendía, se develaba y se daba a conocer, se prevenía, se advertía y se enjuiciaba.



Fig. 14: Jenny Saville, *Hyphen*

Saville busca la destrucción del sujeto, tanto física como metafóricamente, para revelar su esencia más pura y desinhibida. Saville es la voz de los inadaptados; a través de su obra se manifiestan las deformidades y manipulaciones que buscan consolidarse como la representación de lo bello en lo grotesco⁶⁰.

Es entonces cuando irrumpe el monstruo para romper con todos los esquemas y todas las concepciones que se tenían sobre cuerpo humano, sobre quiénes eran los “Hijos de Dios”, sobre la idea de otro legado en el reino de los seres vivos y surge un tema vasto para especular, sobre el cual escribir, sobre el cual indagar, sobre el cual crear y sobre el cual representar, dando así al Arte uno de los grandes tópicos que le han servido para rebatir su pilar conceptual: La belleza y/o la estética, y cuestionar desde ahí:

¿Qué es bello o no? ¿Qué es estético? o ¿qué no? y ¿por qué?, ¿en dónde entra el monstruo?, ¿cómo se califica un cuerpo deforme?, ¿a qué cánones está sujeto?, ¿qué tipo de medición se puede aplicar a un cuerpo que rompe con proporciones y simetrías?. De aquí se desprenden una serie de discursos en torno a la estética, en torno a la noción y percepción del otro y del yo, en fin,

⁶⁰ CLTRACLCTV Cultura Colectiva:
<http://culturacolectiva.com/jenny-saville-deformado-la-pintura-contemporanea/> (consultado 24 de septiembre 2016)

discursos y estudios que no nos atañen en este momento pero que son interesantes cuando se estudia la idea de la monstruosidad desde el campo meramente de la estética. Obviamente en su sentido teórico, ya que la presente investigación está enmarcada en el contexto del Arte, desde su aplicación práctica y en este caso, desde el dibujo como oficio.

En medio de todo cabalga el monstruo, paseando de un campo del conocimiento a otro y hablando de representación, para vincular los términos que en este caso nos convocan –dibujo-monstruosidad desde la medicina y el Arte; aparece oportunamente la teratología como una de las ramas de la medicina, cuya relación íntima con la práctica del dibujo y posteriormente con la fotografía, contribuyó a que se difundiera la imagen del monstruo, una explicación visual y potente que lo desmitificaba y lo acercaba a nuestra “esfera de realidad humana”, realidad más vulnerable y variable que nos hizo saber que por un azar de la genética y una mínima alteración cromosómica, todo un cuerpo podía desproporcionarse, quebrarse y dislocarse como imagen y conjunto. Gracias a la representación se asumió al monstruo como algo real, algo inherente al ser vivo, algo aleatorio que podría acontecer en cualquier momento y contexto, algo próximo y por eso algo que había que conocer y reconocer.

El dibujo como facultad humana de representar y de hablar por medio de trazos, llega a hacernos al Arte y este a su vez al monstruo, que a manera de tercera divinidad completa esta trinidad conceptual -dibujo, monstruosidad y medicina- que ha dado vía libre a la imaginación, al conocimiento de otros cuerpos, de otras realidades, a la desmitificación y a la exhibición de la cruda realidad y vulnerabilidad que acompaña a la raza humana.

La triada medicina-dibujo-monstruo hizo posible que se difundiera todo un conjunto de saberes en torno a los accidentes genéticos, herencia, taras y posibilidades de alteraciones de cualquier orden y además brindó al arte en general material inagotable para hablar de innumerables calidades, cualidades y variaciones del cuerpo, casi incontables y equiparables a la cantidad de deformidades y enfermedades existentes y que en muchos casos agobian al cuerpo humano con las alteraciones que producen. Ambas no tienen un punto culminante, la una en el sentido de lo que se puede representar y la otra en torno a las posibilidades incontables que tiene un organismo de ser alterado.

De ahí que esta trilogía suela generar tanto dinamismo y complemento entre sí, la una -dibujo- que está inmersa a su vez dentro de esta

gran otra -Arte- y que es a su vez, auxiliar de la medicina en este caso desvinculándose de su carácter “estético” y ligándose al tratamiento y entendimiento de los seres con malformaciones, así que este apartado, más que ahondar acerca de los vínculos intrínsecos de este trío, intentará ser un libro abierto desde mi experiencia como artista y el entrecruzamiento y tropiezo con las facultades del dibujo y su inminente y cercana relación con el campo de la medicina y los monstruos. De lo anterior también se realizarán análisis en torno a estos tópicos y de los otros que surgieron de la unión de estos términos.

2.1 EL DIBUJO EN LA MEDICINA

El monstruo, como alteración morfológica, es un objeto esencialmente, visual, por lo que el texto continuamente se refiere a la imagen, de manera que es inconcebible hablar de monstruos sin ofrecer su imagen. Entramos así de lleno en otro aspecto relacionado con lo que acabamos de mencionar, la perspectiva del monstruo como fenómeno estético y el problema que su representación conlleva.⁶¹

El dibujo como auxiliar de cualquier campo del conocimiento, aparece en este caso, no para dar forma al conocimiento, como lo es el caso de los números a las estadísticas, sino para de cierta manera develar y traducir un texto complejo a una imagen aún más confusa y siniestra.

La descripción de cualquier padecimiento, de una enfermedad, su clasificación o la alegoría acerca de un malestar físico, no resulta evidente para ningún espectador –con la excepción de ser un sujeto con algún tipo de conocimiento en el área de la medicina-, a menos de que esta descripción se vea apoyada por una imagen que nos sirva de muestra fiel para entender de qué se está hablando. Además de recalcar en el hecho de que la imagen acompaña al texto y nos dilucida

⁶¹ Salamanca Ballesteros. *Monstruos, ostentos y hermafroditas*.

acerca de lo que ésta encriptadamente reserva en sus líneas, como diría Frida Gorbach:

*Penetrada por las palabras, la imagen haría visible el camino que en la historia científica conducía del monstruo imaginado al monstruo verdadero. Por la determinación del texto, un tejido de visión y de palabra, la imagen debía autentificar el hecho y confirmar una verdad que ve, dice y simultáneamente conoce al objeto. Colocada ya sea al comienzo, en medio o al final del texto, la imagen se constituiría en la última evidencia de un objeto que existe por la palabra.*⁶²

La ilustración de cualquier tipo de patología, en este caso las alusivas a las deformaciones físicas externas como las de los siameses, los hermafroditas, los sujetos con numerosas extremidades, los enanos, los hidrocefálicos, las quimeras y los albinos, eran tan necesarias y eficaces para poder entender de lo que se estaba hablando en los textos médicos, que empezaron a volverse casi obligatorias si se quería dar a conocer el origen y la explicación científica de alguna “anormalidad”.

No sólo estaba el hecho de la imagen como instrumento de ilustración y educación sino de la imagen para reconocer, para diferenciar y

⁶² Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 82.

sobretudo para aclarar la confusión y el rechazo que un cuerpo deforme podía generar. Confusión generada no sólo por el impacto visual de una imagen desprendida de toda lógica, sino por el hecho de no entender las descripciones que en términos médicos resultaban siendo tan indescifrables como el sujeto al que definían.

Descripciones que ni siquiera siendo estimadas por un círculo de especialistas, podían ser contempladas como unidad. Era inconcebible que de pasar de hablar de unidad, ahora se hablara de pluralidad, de agrupamiento fuera de lógica de partes que nunca debían haberse unido, de formas que como unidades son funcionales pero como conjuntos son impensables, de varios cuerpos en un solo cuerpo, de un resultado cuyo cálculo y fórmula son insospechadas.

Los dibujos de los estudios teratológicos aparecen al comienzo, en medio o al final del texto, pero en cualquier parte su función es corroborar aquello que el texto dice. De modo distinto a las imágenes de la Gaceta de México del siglo XVIII, que se abren hasta incorporar la descripción, diferentes también de las imágenes de los atlas europeos del siglo XIX cuyos pájaros, flores y cuerpos humanos imponen el itinerario de la mirada, las imágenes de la Gaceta Médica están perdidas entre las palabras.

*La función de los dibujos teratológicos es ilustrar lo dicho por el texto; su sentido proviene de allí, de ese texto al que ilustran.*⁶³

Gracias a la ilustración de los libros de medicina se estima que se aclararon infinidad de confusiones sobre padecimientos que hasta no ser contemplados en imagen no se estimaban como ciertos, hasta no volverse una evidencia gráfica no eran válidos; hasta no ser testimonios traducidos a trazos, no eran calificados como parte de un sujeto real.

Eran generalmente asumidos como aberraciones imaginadas desde la concepción de mentes subordinadas a la superstición, como el claro ejemplo de las descripciones hechas en los libros de maravillas o en los bestiarios medievales, en los que el grado de sugestión ligado a la falta de conocimiento era tal, que el límite entre la fantasía y lo real se vio quebrantado sin restricción alguna, no sin habernos dejado como legado todo un compendio fantástico, curioso y particular de hasta donde pueden llegar los límites de la sugestión e imaginación humanas.

⁶³ *Ibid.*, 78.



Fig. 15:
Pennsylvania Hospital. Patients Hospital Case

La relevancia del dibujo como el sujeto central en esta indagación surgió en el ámbito de los libros de medicina como la herramienta clave con la que se intentaba dar forma a los nuevos conceptos alusivos a la deformidad y el cuerpo. Estos se plantearon como territorios inexplorados desde una percepción más científica y racional y menos mística. Es obvio y para todos bastante conocido, que durante mucho tiempo este gran salto de explicación sobre los fenómenos corporales no se pudo dar, por cuestiones vinculadas a la tecnología de la época principalmente, pero también porque la imagen y “ame-

naza” del monstruo era una de las herramientas principales con las que la religión podía someter a los creyentes bajo la forma de que el cuerpo deforme y enfermo es la consecuencia de la falta de fe y de la acogida del pecado.

La elaboración de la imagen desde el dibujo se convierte en la manera inicial de establecer cierto tipo de ilustración, que se veía apoyada por testimonios, disecciones, entrevistas a parteras – teniendo en cuenta que dependiendo del grado de deformidad, muchos niños nacían muertos o morían a los pocos días de haber nacido-, por declaraciones hechas por los monjes que desde sus monasterios tenían la posibilidad de estar cerca de cuerpos sin vida para poder estudiarlos y de contar con amplias bibliotecas para enriquecer su conocimiento.

Se hace esta aproximación desde lo que sería el dibujo como herramienta rápida de registro, de información que se modifica y construye desde unos pocos trazos con propiedades que le son innatas a este medio, ya que la pintura y posteriormente la fotografía, no generaban un vínculo directo ni certero –hacia el objeto de estudio- desde el primer momento como lo hacía el dibujante, según registros y evidencias, descritos desde el mismo ámbito de la medicina y la ciencia. Acotemos aquí algo importante: muchas

veces el científico era la misma persona que ilustraba su trabajo, esto realza mucho más la tesonera labor que afrontaron estos hombres de ciencia, quienes no solamente debían sortear las prohibiciones de las autoridades civiles y eclesiásticas acerca de experimentar o diseccionar cuerpos humanos, sino también la mirada escudriñadora, morbosa y llena de prejuicios y superchería por parte del vulgo.

A modo de preámbulo se puede plantear lo anterior como una introducción para describir lo que a grandes rasgos es la aparición del dibujo en el contexto de la medicina. Ahora bajo las nociones del dibujo en la medicina patológica y los conceptos de método, clínica y trazo, se intentará ampliar un poco el espectro sobre algunos conceptos vinculados a las dos áreas que aquí conjugan nuestro interés, el dibujo y la medicina.

2.1.1 EL DIBUJO EN LA ANATOMÍA PATOLÓGICA: PATOLOGÍA DE LOS FENÓMENOS

Los monstruos, estos personajes con tintes malditos y anárquicos, transgresores de las buenas maneras de la naturaleza y la religión, fracasados y enemistados con la vida, dan un salto a la ficción para escapar de un mundo que encuentran repelente. Es en ella donde hallan su refugio, que empero, no los pone a salvo del pincel ni de la pluma, que los dibuja o los relata, con trazos y palabras que tienen tanta insuficiencia, tanto compromiso con lo establecido, que muchas veces no queda más que asomarnos al risco por el que se despeñó el humanismo.

Héctor Negret

El dibujo en el ámbito de la medicina y sus especialidades ha figurado como una herramienta más, que a modo de escalpelo disecciona y nos revela lentamente lo que a simple vista no puede entenderse ni verificarse. La cuestión vinculada a ilustrar patologías y padecimientos va más allá del simple hecho de plasmar la imagen y hacer una breve descripción. El hecho de que precisamente desde los inicios de la ilustración científica se aludiera a personas o artistas dedicados al dibujo y no a la pintura, habla mucho del hecho de que el dibujo y sus líneas logran un grado más de acercamiento al objeto a ilustrar, ya sea por la obsesión con el detalle a la que el ojo del dibujante se apega o por el simple hecho de esa

comodidad que genera esa intimidad y cercanía de la que tanto se habla al nombrar al catalogar al dibujo como un lenguaje sujeto a cierta privacidad.



Fig. 16: Vanessa Negret.
Pasqual Pignon: *El Bicéfalo mexicano*



La imagen dibujada puesta al servicio de la anatomía y particularmente al cuerpo patológico, debe ser una imagen cuidadosa, que no pierda ningún detalle y que genere un grado de conexión y fidelidad tal con el cuerpo que representa, que se logren plasmar en el papel la pena y sufrimiento del sujeto que se representa, sólo así, se llega a percibir la verdadera monstruosidad, la verdadera deformación y la alteridad real. El logro del trabajo del dibujante consiste en detallar con delicadeza, y muchas veces con crudeza, la dura realidad, lo que para muchos es una irrupción visual, un brusco asalto a su sensibilidad, pero que no debe ser tratado con sutilidad. Como diría Juan María Rodríguez – considerado el padre de la teratología: *Mientras el texto se encarga de explicar la anomalía, la imagen sirve para dilucidar pequeñas controversias, proporcionar “información útil para la ciencia” y “economizar” ahorrando tiempo de escritura.*⁶⁴

Dicho acercamiento siempre ha generado ruido, ya que el simple hecho de aproximarse a la deformidad y trabajar exhaustivamente desde ella y para ella, genera una serie de cuestionamientos, no sólo de tipo moral –si es que se quiere aludir a ellos- sino de tipo visceral e instintivo, hay una asimilación inconsciente y congénita de lo que asumimos debe ser un cuerpo normal, por eso, el desequilibrio nos inquieta porque rompe con esa

⁶⁴ *Ibid.*

noción de simetría dentro de la que tendemos a enmarcar todo, de ahí que se hable de esa sensación de reacción visceral, porque al verse dislocada nuestra percepción, se genera un malestar que puede rayar hasta en lo físico. El desconcierto se vuelve en desagrado y este rechazo en repulsión.

2.1.2 TERATOLOGÍA Y CLÍNICA: MÉTODO, CLÍNICA Y TRAZO

Alimentadas de esa distancia, las líneas, las tonalidades y las texturas de las imágenes pueden librarse de su función ilustradora y traer al texto aquello que del mundo es más extraño. Por ese momento de aislamiento, el monstruo en imagen regresa a su condición de acontecimiento singular, excepcional, fortuito, sin ubicación en el orden general de las cosas.⁶⁵

Este apartado enfocado principalmente al planteamiento metodológico aplicado al dibujo, propone una aproximación al modo en el que debe ser percibida y asumida la práctica y el acercamiento a la imagen desde esta técnica, es decir, debe seguirse un tipo de método exhaustivo donde se hace una analogía con lo que es la clínica y las pautas que en ésta se siguen para llegar de la observación al diagnóstico.

En este caso se intenta hacer este paralelo, donde se implementan los pasos que se toman como pausa en un marco “médico” en el que desde la observación se desprenden una serie de procesos como mediciones, comparaciones e hipótesis para estudiar las ideas más aproximadas y precisas que puedan revelar de qué tipo de padecimiento o afección se trata.

⁶⁵ *Ibid.*, 87.

En el marco de esta investigación, así como en el proceso de producción y reflexión, el traer a colación este tipo de hipótesis en torno a la metodología es prudente, ya que para toda práctica es útil seguir ciertas pautas y sobre todo en el sentido de los procesos de los que se espera una conclusión o comprobación, además en este caso la relación desde la que se plantean los tópicos rodea estas dos actividades: arte y medicina y los dos procesos metodológicos de los que se habla, el relativo a la clínica y el del dibujo, resultan apropiados al ser casi sub-tópicos de estos dos grandes conceptos. Para hablar de la hipótesis en torno al método clínico implícito en la práctica del dibujo, se hace referencia a Frida Gorbach y a los apartados sobre este tema que hace en su libro: *El monstruo, objeto imposible: Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX* (ITACA, México D.F. 2008).

Método según Frida Gorbach: Al observar, el monstruo era fragmentado en partes; al describirlo, la mirada localizaba segmentos cuantificables, y al medirlo, se confirmaba su regularidad. Era principalmente en la medición donde recaía el peso de la objetividad; eran los números los que proponían reemplazar las cualidades invisibles de una vieja medicina fundada en co-

rrespondencias, similitudes y homologías, por objetos de límites definidos, cuantificables.⁶⁶

El planteamiento de investigación y producción que se propuso como metodología para adentrarse en el campo de lo que es lo monstruoso y su vínculo con el lenguaje plástico, incluía cierto carácter experimental frente a ejercicios del enriquecimiento de la línea, la reevaluación de lo que es el dibujo y el cambio de percepción que se tiene al trazar.

Con todo lo anterior se generó la certeza de que generalmente el proceso de observación a la hora de dibujar es casi nulo y de que lo que se plasma en el soporte y que se asume que es la realidad, se deduce de una serie de imágenes que se tienen almacenadas y se reconocen como forma y verdad con anticipación; cuestión errónea en un campo como el dibujo en el que cierta apreciación directa de la realidad y el llegar a plasmar este contacto directo, enriquece y convierte en potente la imagen, tanto en su sentido de contenido como formalmente en su tipo de trazo, haciendo de esta algo más contundente, más sugestiva, más natural y más cercana.

⁶⁶ Ibid., 61.

Se genera entonces como consecuencia el replantear el método de acción en el campo del dibujo, junto con la implementación de procesos vinculados al trabajo en el exterior, a la interacción y observación en directo de lo que se quiere dibujar, para confrontar de cierta manera aspectos vinculados a la especulación-imaginación, realidad-verdad, contemplación-copia, observación-archivo intuitivos. Todo lo anterior resulta en una amalgama indisoluble porque no se puede -no se debe- descuidar ni abandonar ningún aspecto que deje al azar la interpretación, la habilidad, la realidad y la sensibilidad del artista al momento de dedicarse a su quehacer, que no es otro más que plasmar fielmente lo que los cuerpos objeto de su trabajo le muestran.

Plantearse los procesos de producción y de creación en el dibujo a manera de método clínico, se convierte en la manera de cualificar, al menos de manera “lógica” y organizada, lo que es el proceso de creación en este campo, sin descalificar nunca el proceder subjetivo o especulativo con el que juegan los artistas en su proceso creativo. Se parte de una especulación, que se ve ligada a todo un proceso de “observación previa” - que en ocasiones, es más una idea prefijada y preconcebida en nuestra mente-, precedida de una descripción que ya no es tan subjetiva y que se apoya en algún tipo de medición o algún medio para generar comparaciones, para llegar así

a lo que en clínica se denomina “nombrar”, pero que en la práctica artística equivaldría a calificar, recrear o develar.

Lo anterior, hace referencia a un tema difícil de conciliar -en ocasiones-, con una práctica tan abierta como lo es la del arte en la que llegar a concretar un método, resulta a veces contradictorio frente a la manera de proceder subversivo que tienen los artistas.

Pero en su desarrollo todo tiene un método, un inicio, un nudo y un desenlace, una forma de llegar de la prueba al error y de la hipótesis a la tesis, otra cosa es que lo calificuemos con otros términos pero todos estos elementos hacen parte de una secuencia lógica. Lo que sucede con el método clínico por denominarlo de algún modo, es que se convierte en una manera organizada de vincular tanto el trabajo de campo, la investigación y la práctica aplicada a la imagen; cuestión que resulta siendo muy útil si se aplica al dibujo, ya que la observación y la acción de apuntar y anotar, es clave en esta área, cuyo fundamento radica en observar para conocer, copiar o subvertir y revelar.

Todo este proceder transcurre en paralelo con la investigación en torno a la monstruosidad y el dibujo a modo de carácter implícito en la misma.

Además de cuestionar la asimilación de la misma -de la monstruosidad- como una herramienta de apreciación alternativa, que permite acercarse con una perspectiva particular a lo que sería la percepción del cuerpo deforme según la sociedad.

“Formalmente”, si se habla de la noción de monstruosidad, que es el tema objeto de este trabajo, se produce una referencia indirecta hacia un campo en el que la alteridad de la forma brinda posibilidades para explorar nociones como discontinuidad, irrupción, dislocación y malformación de lo que debería ser la línea y la figura humana, que a veces se escapa de ciertas medidas específicas, lo que genera que no sea apreciada y calificada como aceptable o normal. Esto nos conduce a su vez, a buscar también ciertas analogías entre lo que se desarrolla como forma a través del dibujo y el tipo de línea que se implementa para desarrollar la imagen, ya que todo trazo tiene tras sí un carácter implícito, personal y determinado que contribuye y se suma en gran medida al conjunto de cualidades que potencian la obra o propuesta plástica.

En conclusión, se puede calificar el trazo o la línea como un rasgo inherente tanto al artista como a la intención que éste tiene, lo que genera una conexión y concesión directa entre lo que se

pretende, piensa, procesa y al final ejecuta y muestra a través de la imagen. Es decir que todo sumado, un método “clínico” -en este caso si se quiere asumir como hecho aislado, aunque si miramos con detenimiento el método clínico es aplicado a todo, en el sentido de visión, revisión y conclusión-, el carácter propio de la línea y el tratamiento de ésta, que el artista implementa en la imagen, dan como resultado algo concluyente y efectivo, claro, en el sentido de las posibilidades que cada quien busque en lo que ve o espera ver.

*A medida que la ciencia se extiende y la naturaleza
se examina con ojo discernidor,
los miedos de las épocas de la ignorancia
desaparecen. Las fábulas de los
viajeros crédulos referidas a América se esfuman;
los monstruos que describían
se han buscado en vano, y aquellos lugares en los
que se pretendía que existían formas singulares
están habitados por pueblos iguales al resto de los
americanos.⁶⁷*

Respecto a lo alusivo al método, radica en las preferencias o búsquedas subjetivas, si se emplean las pautas para comprobar, reprobado, contradecir o formular nuevas hipótesis, en este caso,

⁶⁷ William Robertson. *History of America*. vol. 2 London. W. Strahan & Gadell. 1777 [Historia de América. Barcelona. 1839.40. Tomo II, libro IV, P. 60].

hipótesis sobre lo que son las nuevas posibilidades de lo que es el cuerpo y como este se devela y de la mano del artista se presenta frente al espectador.

2.1.3 TERATOLOGÍA Y DIBUJO: LENGUAJE TERATOLÓGICO-EVIDENCIA O METÁFORA

Con el fin de hacer de la imagen una representación verdadera, cualquier intervención subjetiva, todo efecto imaginativo, debían desaparecer del proceso. Debido a que la imaginación era indomable y constantemente escapaba a la reglamentación científica, debido a que ella, decía Juan María Rodríguez, “puede conducir y conduce todos los días a las apreciaciones mas inesperadas y ms disparatadas”, tanto la experiencia personal del médico como la imaginación del artista tendrían que ser neutralizadas. De ahí, que fueran “miembros de la sección de Bellas Artes”, dibujantes que nada sabían de medicina ni de teorías científicas, los encargados de pintar monstruos biológicos.⁶⁸

Revalorar lo que es la práctica del dibujo acarrea ciertas reflexiones no sólo en torno a la forma de acercarnos a ésta práctica y estar inmersa en ella, sino también a una serie de apreciaciones acerca de lo que es el entorno y la manera en que se genera una familiarización con él. Además se funde en todo este proceso de reflexión sobre el quehacer dibujístico, la pregunta constante del porqué surge el trabajo con la temática en torno a lo monstruoso y la alteridad corporal y cómo esto, de una o de otra manera, va de la mano con la forma personal y subjetiva

⁶⁸ Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 76.

de apreciar y proceder en la práctica artística y en la cotidianidad del artista.

Algo interesante de los procesos en torno al dibujo y que contribuye en gran medida a cambiar la perspectiva de lo que es la resolución y “conclusión” de una pieza u obra que se desarrolla en el marco de esta práctica, es darse cuenta de que no siempre se tiene que concretar y culminar el proceso, si no que existen piezas que quedan abiertas, inconclusas, en suspenso, en una estado algo así como larvario que deja seguir desarrollándolas, mutándolas y cambiándolas a medida que la apreciación y perspectiva que tiene el artista también cambian. Dichas piezas se convierten en obras “alterables”, a las que se puede acceder posteriormente e irrumpir sobre ellas subvirtiendo su contenido, forma y desarrollo. Desde los ejercicios que se desarrollan en un marco pedagógico los cuales buscan dislocar o al menos detonar, uno que otro aspecto inesperado inherente al carácter de lo que sería la línea y el trazo en el dibujo en proceso, hasta la concreción de lo que serían una serie de piezas en relación a lo monstruoso, hay una serie de saltos a nivel formal, de contenido y sobre todo de acercamiento hacia el objeto de estudio y lo que ahora sería el vínculo que se generó con él.

Según el desarrollo de contenidos llevados en torno a la investigación acerca de la teratología y las alusiones visuales de la misma, surgieron una serie de condiciones presentes en el trabajo con la morfología alterada y es el hecho de que en la práctica del dibujo, el interactuar con calidades de líneas, materialidades en el trazo y la alusión a cierta inmersión con el aspecto tridimensional en el dibujo, reveló una serie de indagaciones y relaciones con elementos como la luz, la sombra y la proyección, convergiendo en un punto de quiebre en el que se plantea el surgimiento de un nuevo elemento, una línea que nos habla con su carácter espectral y su alejamiento o consideración de cualquier forma orgánica; cuya fuerza está precisamente en ser un trazo fantasmal, que se desprende de una forma informe, que grita con claridad lo que es y se mantiene en sí, a manera de protesta ante esa realidad que busca negarla.

Es una forma de decir:

“Mi cuerpo es informal, deforme y no se reconoce, pero mi reflejo hace evidente que tengo una figura reconocible, un cuerpo aceptado e inmerso en lo que se conoce como real y verdadero, por lo tanto, aceptado”.

De lo anterior también se puede hacer una analogía frente a lo que fueron los seres monstruosos, seres particulares, que nunca pasaron desapercibidos y que debido a su

anormalidad, parecían seres espectrales e irreconocibles en la sociedad, pero que a pesar del poco registro o rastro que se haya tenido de ellos, dejaron una huella más trascendental que la que haya dejado alguien aparentemente normal. Además, también a modo de acotación y haciendo un paralelo, existe este juego entre los elementos que en relación a su forma, no son reconocibles, pero cuyo reflejo alude evidentemente a lo que son, a lo contradictorio que es su contenedor y lo que en el fondo es asaz reconocido por todos, una figura humana. Es un juego de sombras chinas en las que la imagen real son un par de manos y la que se recrea sobre el telón es un producto de nuestra timada percepción.

Lo que comenzó como el andamiaje de una serie de conceptos en torno a lo monstruoso y deforme, terminó reafirmandose por una cuestión de índole formal y terminó siendo más siniestra al desprenderse de la literalidad de la forma y adentrarse en el mundo de lo reflejado, de lo que se pierde y esfuma, de lo imperceptible y de lo sugestivo. Hubo un cambio en el tipo de trabajo, la perspectiva y hasta la radical posición personal, en el que se trabajaba con formas que inicialmente ya eran violentas, para traducirlas en un soporte y encontrar la manera de hacerlas aún más contundentes a través del dibujo, a un proceso de trabajo a partir del trazo y al darse cuenta de que a veces las formas más simples y

básicas en su desarrollo reflejan un carácter más siniestro y ambivalente que una imagen abiertamente hostil.

El trabajo hasta ahora desarrollado y todo el bagaje que se había implementado, para dar comienzo a la investigación y lo que fueron los antecedentes para llegar a ella, consistía inicialmente en la recopilación de imágenes emblemáticas del entorno circense y de lo que fueron los *side show* o trastiendas de excentricidades y curiosidades que estaban presentes en las ferias de circo y atracciones del siglo XIX; lo cual convertía en algo limitada la indagación de fuentes, ya que se centraba en una especulación teórica y práctica en su sentido histórico, en el que se revaluaban y traían al presente las imágenes de seres monstruosos que fueron conocidos y renombrados en esta época, dejando de lado todo lo vinculado, no sólo al contexto social y un trasfondo de tinte moral que no hace parte de esta investigación, sino más bien a todo un contexto clínico en el que la práctica artística iba muy de la mano por ser el medio de ilustración para dar a conocer dichos fenómenos y alteraciones corporales en medio de la investigación médica que se hacía de la misma.

Lo anterior sirve para traer a colación el hecho de que en el estado actual que se encuentra la

investigación, se mantiene la presencia de un carácter de revisión histórica en el aspecto de contenido, desarrollo y medio para llegar al proceso creativo; pero en este caso el análisis se elaboró desde una percepción más formalista, en el que la práctica del dibujo es la protagonista y es desde y por la cual se llega a concretar la imagen, revaluando el proceso minuciosamente desde su punto de partida, su desarrollo y las propiedades que tienen que ver con su instalación, que van desde la elaboración a través de materiales variables, técnicas vinculadas a la práctica en sí, como el grabado, la serigrafía y el dibujo como tal, así como la implementación de diversos soportes y aspectos de experimentación en el montaje. Todos los anteriores son aspectos y matices inherentes al proceso pero que nunca antes fueron contemplados en el desarrollo de este tema alusivo al mundo “freak”, y ahora, a su extensión hacia el aspecto clínico-patológico del mismo.

Hubo un primer acercamiento a medios y técnicas, que nunca antes había implementado en mi proceso creativo y que al ser comprendidas - no en su totalidad- se empezó a generar una apropiación de caracteres inherentes a éstas y que detonaban en maneras contundentes de ver las formas con las que trabajaba, en el sentido que desde un comienzo hubo una búsqueda de tipo plástico, que pudiera mostrar cierto carácter y

potencia visual que antes no había podido concretar de una manera muy efectiva, pero que al aludir a estos medios sirvieron para disipar algunas dudas, claro, surgieron muchas otras, pero todo esto incentivó la búsqueda de nuevas salidas en las que siempre estuvo presente el carácter, la relevancia y lo esencial del elemento línea como protagonista y guión del discurso como contenido que puede acompañar a las imágenes.

Lo más enriquecedor de todo este proceso, y que se ha convertido en el eje que articuló estas nuevas búsquedas, tanto en su sentido formal, como en su sentido de contenido, radicó en el hecho de descubrir calidades nunca antes pensadas y que estaban inmersas y concentradas en lo que sería el trazo y la búsqueda a partir desde, y concretado a través del mismo.

Además, surgió con esta relación en torno al elemento línea, una variación y amplitud en torno a lo que es asimilado como monstruoso y el carácter no contemplado hasta ahora y que está sujeto a éste.

Al hablar de los elementos encontrados recientemente y que hacen parte de medios técnicos nunca antes desarrollados, se hablaba específicamente de nociones en torno al juego

con el elemento luz, y cómo a través de todo un proceso de formas concentradas en objetos tridimensionales, elaboradas desde un dibujo y concretadas a partir del trabajo con la línea como único elemento, surgían ciertos caracteres, no contemplados hasta el momento, y que fueron evidentes con la experimentación y los procesos prácticos, los cuales aludían a ese otro tipo de monstruosidad; una monstruosidad inquietante que se potencia gracias a la trilogía línea-luz-sombra y que se detonaba gracias a un tipo de ambiente más “terrorífico”, y que era aún mas inquietante por lo alusivo a lo presente-no presente, a la forma informe, a la forma que no es concreta, a la forma que es precedera, a la forma que es espectral y a la forma monstruosa que sobreexcita por su limitada inmersión en nuestro marco visual; lo cual estaría muy vinculado con la noción del otro deforme, de ese otro que no queremos ver, que aparentamos no percibir y no contemplar como existente, como un algo antes que un alguien, que se sale de la línea de visión o que se ve forzado a no salir en la panorámica visual-social.

Ese otro que se intenta editar del guión matutino, porque inquieta, porque molesta al ser (ir)racional, incongruente, por no compartir la forma de todos, porque a pesar de parecer doblegado y minoritario por su diferencia, se impone. Estas “formas” se alimentan del miedo y se

vuelven más potentes e impositivas, reduciendo lo normal a insignificante y común. Porque la particularidad siempre es más evidente, más notoria, más dicente, más interesante, más radical, más subversiva, más racional y objetiva en su proceder al tener claro su único objetivo, imponerse sobre lo común y aplastar la generalidad, que es más obvia e insulsa.

2.2 EL DIBUJO Y LO MONSTRUOSO

*Los monstruos reales son inverosímiles,
ni siquiera la imaginación de un artista podría
apelar a crear alguna vez cuerpos tan alterados.*

Este apartado antes que tomar como referencia estudios y autores que hayan “teorizado” en torno al dibujo, se direcciona más hacia un aspecto personal e íntimo que a modo de exorcismo expone a partir de sentencias, un sinnúmero de experiencias, reflexiones y pensamientos que surgieron a lo largo del proceso de investigación sobre la figura del monstruo, centrándose más en la experiencia obtenida al estudiar los archivos de la Biblioteca Médica Histórica del *College of Physicians of Philadelphia*⁶⁹ en el *Mütter Museum*⁷⁰, a

⁶⁹ El Colegio de Médicos de Filadelfia, fundado en 1787, es una de las organizaciones médicas profesionales más antiguas del país (Estados Unidos). Veinticuatro médicos de Filadelfia del siglo 18 se reunieron *"para avanzar en la ciencia de la medicina y disminuir con ello la miseria humana."* Hoy en día, casi 1.500 seguidores (miembros elegidos) siguen reuniéndose en la universidad y trabajando hacia una mejor atención al público.

A lo largo de su 229 años de historia, el Colegio ha proporcionado un lugar para los profesionales médicos y el público en general para aprender acerca de la medicina como una ciencia y como arte.

... La universidad es el hogar del *Museo Mütter* y la *Biblioteca Médica histórica*. Web Oficial:

<http://www.collegeofphysicians.org/about-us> (consultado el 3 de enero de 2016)

⁷⁰ El *Mütter Museum* del *College of Physicians of Philadelphia* comenzó como una donación del cirujano estadounidense Thomas Dent Mutter, MD (1811-1859), que estaba decidido a

la cual tuve la oportunidad de acceder durante una estancia de investigación. También dichas reflexiones se remiten a la experiencia obtenida durante el estudio de libros antiguos, registros hospitalarios y fotografías médicas, del *Pennsylvania Hospital* y al acceso que se tuvo para observar los especímenes teratológicos del siglo XIX conservados en las bodegas del *Mütter Museum* en la ciudad de Filadelfia, Estados Unidos.

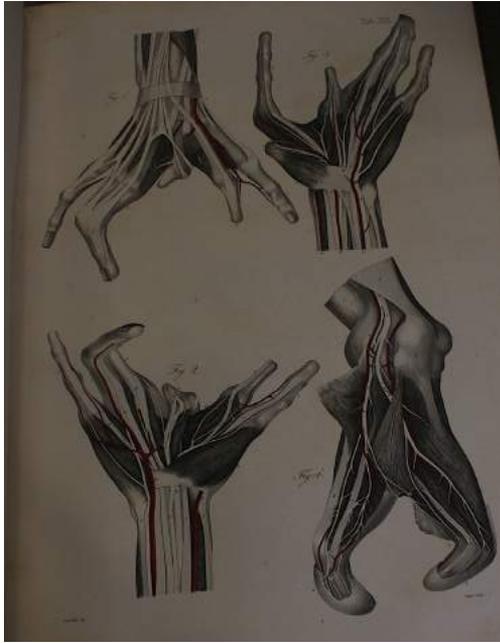
Esta estancia de investigación, que tuve la oportunidad de realizar durante el tercer semestre de estudio del grado de maestría tuvo como objetivo principalmente el *Mütter Museum*, ya que es una de las pocas instituciones en el mundo que tiene registros “reales” -con su colección de especímenes-, visuales -archivos fotográficos y dibujos- y textuales sobre lo que fue catalogado como figura y cuerpo monstruoso, ya que varios médicos que hicieron parte del *College of Physicians of Philadelphia*, realizaron investigaciones sobre la teratología y las monstruosidades. Dichas investigaciones se llevaron a cabo en el transcurso del siglo XIX y están registradas y

mejorar y reformar la educación médica. El Dr. Mütter estipula que al aceptar la donación de 1.700 objetos y \$ 30.000, el Colegio debe contratar a un curador, mantener y ampliar la colección, financiar conferencias anuales, y la construcción de un edificio a prueba de fuego para albergar la colección. Web oficial: <http://muttermuseum.org/about/history/> (consultado el 3 de enero de 2016)

publicadas en un gran número de libros y catálogos conservados en la Biblioteca Médica Histórica.



Figs. 17-18: OTTO, Adolpho Guillermo.



Lo anterior fue oportuno para mi proceso de investigación ya que se enmarcó en el rango específico y temporal del que es objeto esta indagación, además fue importante realizar esta estancia y dichas observaciones, no sólo por el aspecto formal y visual del que se obtuvieron valiosos resultados y conclusiones, sino por el esclarecimiento a nivel conceptual, al que se pudo llegar al notar los claros paralelismos y percepciones sobre la noción de teratología y monstruosidad que existía para la época entre médicos de Estados Unidos y los del medio mexicano. Esto a su vez se ve reflejado en la manera en que fueron elaboradas las ilustra-

ciones y el tratamiento que tuvieron las imágenes, alineadas con apreciaciones muy diferentes, pero que finalmente expresaban preocupación, curiosidad, incertidumbre y respuestas que pudieron disipar dudas sobre lo que era la figura del monstruo.

Este capítulo se centrará en desarrollar paso a paso y de manera breve una serie de apreciaciones y anotaciones que se realizaron durante el estudio, registro y producción a partir de los archivos estudiados y que fueron mencionados anteriormente. A través de breves introducciones, intentaré apelar a la comprensión de los lectores, para que puedan entender lo que fue todo este proceso de reflexión y descubrimiento desde la contemplación, donde a modo de estudio clínico: observé, anoté, deduje e intenté develar el misterio que más que aquejar al paciente, lo que hizo fue anegarme de incertidumbres respecto a la manera de abordar las imágenes y entender el tratamiento que éstas tuvieron en su época y en un contexto totalmente ajeno al arte.

A modo de dato curioso, no sé si valga la pena mencionar detalles y aspectos particulares que rodearon y de cierta manera enmarcaron lo que fue esta estancia de investigación en los distintos museos y entidades que me abrieron sus puertas y

me dieron la oportunidad de consultar su valioso material.

Uno de los aspectos vinculados a los archivos que se revisaron es que los textos, imágenes y fotografías que se consultaron, obviamente por cuestiones de reglamento de las respectivas bibliotecas y por el estado no sólo invaluable sino alusivo a la antigüedad y la fragilidad de los mismos, provocó que sólo pudieran ser consultados en la sala de la biblioteca y en otros casos como en el del Pennsylvania Hospital, los archivos fotográficos sólo podían ser revisados bajo la supervisión de la archivista y conservadora que facilitaba el material.

También como mencioné anteriormente algunos de los documentos eran muy antiguos y era casi imposible disponerlos de alguna manera sin que se vieran afectados al tratar de reproducirlos a través de copias o escáner, de ahí que mi estrategia para poder capturar este preciado material haya sido a través de dibujos y registros gráficos a manera de bitácora; lo cual a su vez enriqueció este proceso, ya que no sólo pude obtener el material y la información que necesitaba para la investigación sino que a modo de ejercicio plástico, contribuyó en gran medida a mejorar mis procesos en torno a la disciplina del dibujo.

Respecto a los especímenes únicos a los que tuve acceso, si fue un poco más difícil la admisión a estos ya que no están dispuestos en las muestras permanentes y abiertas al público por cuestiones alusivas a restricciones y legislaciones de tinte religioso y “moral”, que limitan la exhibición de fetos o de especímenes nonatos; no sé si en una medida que llega a ser judicial, pero si es un aspecto que genera bastante controversia, de ahí que la colección de este tipo que por lo menos el *Mütter Museum* tiene en sus instalaciones, se encuentre reservada y bajo medidas estrictas de ser visitada. En este sentido pude mediante las personas de la biblioteca que colaboraban en mi proceso de investigación con los archivos impresos y fotográficos, conseguir el acceso a estas bodegas y poder observar por tiempo limitado algunos de estos especímenes, antes claro, firmando y comprometiéndome a través de un documento a no tomar registro fotográfico, con la excepción de los muy pocos que me permitiera el encargado del cuidado de estos ejemplares y en el caso de tener algunos pocos registros, no llegar a reproducirlos ni darlos a conocer.

En este aspecto, para mi fue invaluable la oportunidad de al menos por tiempo limitado y excluyendo el celo con el que eran vigiladas estas piezas, poder observar y estar cerca de estos seres,

ya que son los elementos centrales alrededor de los cuales gira esta investigación y todo mi trabajo. Además es invaluable el haber podido dar forma a todas esas imágenes que en ocasiones, llegué a pensar como inverosímiles, pero que al ver los seres que concretaron estos bocetos, fotos e imágenes con su cuerpo, con un órgano o sencillamente ahí presentes, desvirtuaron todo lo que hasta ahora había desarrollado desde la imagen y dislocó toda la percepción que desde ese momento tuve y tendré acerca de lo que fue la manera de registrar, estudiar y conservar hasta esa época los monstruos.

2.2.1 DIBUJO Y NUEVOS IMAGINARIOS: Posibilidades expandidas desde el oficio y la contemplación

I. **Acerca de la construcción de otra realidad y de otra perspectiva sobre lo que es la monstruosidad:** Pareciera increíble que a pesar de navegar en un océano de altos avances tecnológicos y científicos, con los que contamos en la actualidad, se pueda llegar a contemplar como real una época en la que existieron monstruos humanos con cuerpos inconcebibles y en la que la capacidad del hombre no tenía el alcance para la prevención y advenimiento de éstos; incluso ahora es inevitable que sigan existiendo criaturas deformes ya que si no las crea la naturaleza, el ser humano en medio de cuestionamientos sobre lo que es su cuerpo se encarga de recrearlas a su antojo modificándolo y deformándolo para que muchas veces luzca más alterado que los mismos monstruos naturales. Antes de hablar de la manera en la que cada cual percibe su cuerpo y las formas que encuentra a través de la modificación para sentirse bien con el mismo, pretendo hablar desde mi experiencia a través del dibujo, de haber podido percibir un rastro de humanidad en medio de tantas ilustraciones sobre seres deformes y de intentar sentir cierta compasión por el desgraciado sino de esos seres mortinatos, que no sobrevivieron al parto o a sus primeras horas de vida.

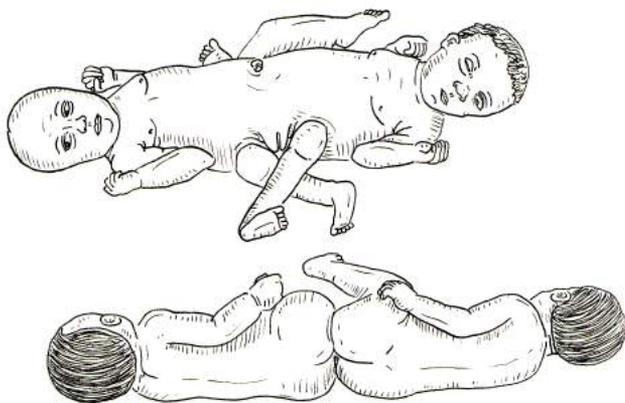


Fig. 19

Más allá de cualquier comprobación científica y conocimiento a partir de ésta, sería apropiado reflexionar sobre las posibilidades expandidas que nos ofrece el producir imágenes que nos permiten recrear mundos paralelos y concebir un lado de humanidad a lo que creíamos se concebía como aberrante. Este es el caso del monstruo y la línea; hace falta solamente contemplar una serie de imágenes para ver el aspecto humano de ellos y organizar un poco estas partes que hacen parte de un todo, pero que simplemente tiene un orden diferente, una pieza o dos de más, un acoplamiento que no se coordinó muy bien y cómo a través del dibujo podemos llegar a entenderlo, a encontrar un sentido a partir de dibujar y

revisar cómo se conforman estos cuerpos diferentes, extraños y desordenados.

II. Cómo a través del dibujo se puede generar en el imaginario una idea y una suplantación de sujetos que probablemente puedan existir: Desde la experiencia del artista se puede contemplar como imaginable lo inimaginable y lo insólito, esto se aplica, por ejemplo, a paisajes, personas y situaciones; es aquí donde podemos pensar que a través del dibujo, podemos reemplazar inconscientemente una serie de seres que hasta ahora sólo estaban en nuestra memoria a través de relatos, pero que la posibilidad de pensarlos más allá de un mito era inconcebible, es entonces donde el papel de la imagen es esencial, porque lo que ésta hace es materializar el inconsciente y a través de líneas y contrastes dar forma a lo innombrable, a lo encerrado en una leyenda y solamente refugiado por una tradición de tipo oral; entonces, es a través de una ilustración cuando cobra vida y apela a nuestra humanidad, a la posibilidad de verse cobijado por nuestro abanico de posibilidades de pensar el cuerpo y sus posibilidades inimitables. Es el poder de la imagen al servicio del entendimiento.

III. Hay enfermedades de todo tipo, ergo, hay una fuente inagotable de investigación y de trabajo para médicos y artistas: El cuerpo es en

esencia una forma general que encierra muchas otras, desde aquellas que percibimos a simple vista a aquellas que forman parte del mundo microscópico. Todo es resultado de un proceso biológico que da como resultado la generación y conformación de lo que conocemos como cuerpo humano. Hay involucrados una serie de procesos a través de los cuales no puede haber ningún tipo de alteración, ya que por mínimo que sea el “desajuste” producido por agentes externos o por la lotería que son la herencia y la genética, la naturaleza se encarga de desechar estas imperfecciones o al menos eso creemos, pero lo cierto es que la vida lucha a brazo partido contra ese juez implacable y a veces consigue victorias, pírricas, pero significativas.



Fig. 20

Los monstruos que nos sobrecogen son el trofeo que la vida, aún efímeramente, le arranca de sus garras a la parca y quedan como evidencia de lo cruel que puede llegar a ser la madre naturaleza.

Así que si se tiene en cuenta la innumerable e incontable cantidad de componentes que integran el cuerpo humano, imaginemos que de la alteración de alguno de estos o de cada uno se generen diferentes desordenes y alteraciones, lo cual resulta convirtiéndose en un compendio de casos y sucesos de inagotable alcance que si lo son para las ciencias médicas, pensemos ahora lo que será para los otros campos que no los tienen como objeto de estudio central, sino como en nuestro caso, áreas donde nos dedicamos a trabajar a partir de la imagen, sobre supuestos o sobre especulaciones de lo que son dichas alteraciones y comportamientos, convirtiéndose también para nosotros en un campo de conocimiento de gran interés. De lo anterior que históricamente la medicina y el arte hayan sido una dupla tan efectiva, constante y coherente a la hora de hablar del gran tópico que es el hombre y los contextos en los que este se desenvuelve.

IV. Posibilidades sobrevaloradas del “exagerar”, desconociendo que estas hipérboles corporales pueden ser reales: En ocasiones la imaginación

del artista raya en posiciones que a veces son absurdas y a las que recurre para recrear una nueva forma y una nueva dimensión sobre conceptos y volúmenes, en este caso alusivos al cuerpo humano. A partir de estas premisas, se construyen y forjan cuerpos que para la conciencia estándar son irreconocibles, aberrantes y no podrían ni siquiera llegar a concebirse como figuras reales, pero ¿qué pasa, cuando el artista piensa hasta el agotamiento en la manera de dislocar una forma y generar un nuevo patrón? y ¿qué sucede cuando finalmente se da cuenta de que un cuerpo como estos ya existió, ya nació y ya pereció?, es decir, no va a ser más una figura fantástica y original de la mente de un creativo, ese ser que se creía como personificado por la inventiva del artista, se ve reducido simplemente a una alusión vaga sobre cuyos pasos caminamos, un personaje que escenificó su propio papel, en el cuerpo de un actor que no tiene nombre, anodino, de un actor cuyo rol se intentó desconocer. Entonces, ¿qué actitud y qué argumentos debe esgrimir el artista ante tal situación?

V. Los siameses son de los pocos monstruos que sobreviven porque se tienen el uno al otro: Con la intención de adentrarme en el todavía hermético mundo de los monstruos, me hallé algo sorprendente y es que todos parecen estar dormidos. No llegan siquiera a sobrevivir unas cuantas horas en este mundo, cuando no mueren al

nacer, mueren dentro del vientre, sin embargo, inocentes del exacerbado horror que provocan, no tienen sus gestos ninguna expresión de dolor, miedo o sorpresa, son más bien beatíficos. Quizás sus espíritus admiten que no alcanzar a salir a la luz, sea una compensación que reciben tardíamente.

De los pocos monstruos que sobreviven y que logran tener al menos, y no sé sabe si “afortunadamente” largas vidas, son los siameses. ¿Será que lidiar con una deformación se hace más plausible al estar acompañado, al verse comprendido por otro ser que tiene la misma alteridad y con el que además se comparte un vínculo de hermandad, con un ser que al terminar el día no se aleja y comparte hasta las experiencias oníricas y más profundas el uno junto al otro?. Tal vez esta sea la única situación de verdadera comunión que se da entre todos los seres vivos; es una verdadera relación de pertenencia recíproca, ineluctable; es la única simbiosis entre seres de la misma especie. Ahora, si miramos más allá de lo meramente biológico, hay algo sobrecogedor: ¿Qué hay de los sueños, los deseos, los sentimientos, las pasiones, el intelecto, la fe? Es lo único inescrutable y realmente esquivo para la ciencia, porque al respecto son solamente teorías, divagaciones, lo que se ha logrado en este campo.

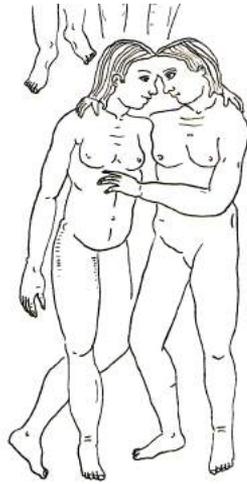
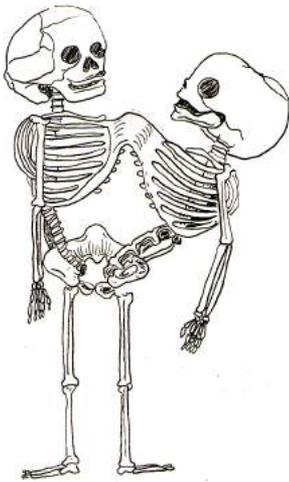


Fig. 21

VI. En medio de tanta confusión, el monstruo comienza a surgir: En un comienzo parece inevitable caótica e incomprensible esta situación, esta visión. Cuando uno se enfrenta a estos seres o a sus imágenes, no se sabe dónde empieza la tarea del artista, ni cuál es el primer paso, si detallar, anotar, bocetar, dibujar. Porque ocurre que mientras se dibuja fidedignamente el original, la mente se pierde en vericuetos y desdibuja lo que nuestros ojos ven y la mano traza. La razón nos complica el trabajo y hay que intentar-lo con un gran esfuerzo y trabajar desde cero, sin detenernos en calificar estos cuerpos como unos cuerpos más, sin intentar aplicar una lógica a las formas y simplemente plasmar todo lo que se está viendo, hay que hacer una abstracción del mundo lógico y meter en el saco de nuestros sentidos y sentimientos la idea benevolente de que lo que dibujamos es de verdad un cuerpo, una masa que palpita y que va cobrando vida en nuestras manos. Es simplemente -pareciera así- una cuestión de organización y de compasión frente a estas otras formas en las que poco a poco vemos surgir gestos de humanidad, que finalmente las hace reconocibles y familiares.

2.2.2 MELANCOLÍA LINEAL COMO CREADORA DE NUEVOS MONSTRUOS: Posibilidades a partir de la reflexión y de la línea

I. “Cuando algo que se plasma a través de un dibujo o un grabado se ve hermoso, es cuando alcanza su grado de majestuosidad: Es la delicadeza la que lo provoca”. La conclusión más valiosa y benéfica de mi labor como dibujante, es haber podido observar el carácter sublime, delicado y compasivo que puede llegar a producirnos el monstruo, cuando apenas lo insinuamos con unas cuantas líneas y sombras. Es realmente increíble ver la inocencia en medio de tanta confusión de formas y de aberrantes incongruencias contenidas en su cuerpo. La línea pareciera fundirse y con su delicado movimiento abrazar ese cuerpo alterado; lo cobija bajo la sutileza de un gesto y ante la fineza que le es inherente, logra suavizar todos los rasgos, las heridas, las irrupciones, las vejaciones; deja de verse como un accidente y es entonces, a partir de ahí, solamente un desacierto que interrumpe nuestra vista, pero que se puede esquivar y nos permite ver una persona con una afección. Una contradicción viva y desafortunada.

El trazo va más allá del simple gesto que ilustra para que quede registrado como uno de los cientos de casos médicos sobre anormalidades.

Va más allá cuando queremos, con nuestro oficio, demostrar que ese ser respira, late y siente; de ese ser que solemos ver tan distantemente por ser diferente, de ese ser que percibimos en un lugar muy lejano al de nosotros; a través del dibujo, no se nos muestra un ser muerto y diseccionado, se nos revela un ser que duerme, acunado por Orfeo, que descansa y sueña como uno más de nosotros. La mayoría, si no la totalidad de estos seres, son niños; de ahí que la imagen sea más impactante y traumática, aunque a su vez exhale ternura y compasión. Como diría Frida Gorbach: “*A como diese lugar, al monstruo había que salvarlo*”⁷¹, de ahí que nuestra labor, sea a través de la imagen.

II. “Siguiendo la línea se tropieza uno con la deformidad, pero la línea es continua y no se detiene en esto, porque su interés es formar un cuerpo, un todo, no detenerse en la alteración, porque la alteración está sujeta a un sujeto, no es individual y no es ajena al cuerpo”. Las imágenes que percibimos en el cotidiano, en libros, en la televisión, el cine, internet, suelen centrar nuestra atención en aquello que es más llamativo e impactante, en ese algo que rompe con el “dinamismo armónico” del conjunto, o con aquello que de cierta manera atrapa nuestra percepción por parecernos interesante, inquietante,

⁷¹ Gorbach. *El monstruo, objeto imposible: Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 164.

insólito o inverosímil. Es diferente el caso cuando es uno quien debe elaborar la imagen, es nuestro deber romper con preceptos subjetivos y cumplir con el propósito. De ahí que nuestra mano, junto con nuestra mente, no pueda detenerse en este caso en la malformación, nuestra percepción: debe estar centrada y enfocada en construir un cuerpo, en darle forma a ese hombre que poco a poco se va dibujando, la anomalías pasan a un segundo plano porque hacen parte de este conjunto, son un accidente más de la forma, un volumen extra que no tiene porqué irrumpir con esa línea continua que vamos construyendo para representar fielmente a nuestro sujeto.

III. “El dibujo luce como dibujo, no recurre al hiperrealismo, sólo se alía con la simplicidad y se remite hacia lo esencial”. No hay nada más agradable que el placer que se encuentra en medio de los detalles curiosos y las formas simples. Al observar imágenes sobre humanos con deformidades, se ve uno cobijado por una serie de cuestionamientos desde ese yo humano y desde esa empatía inherente entre la misma especie. De por sí las imágenes alusivas a la monstruosidad encierran no sólo pensamientos de índole reflexivo, sino también de orden visual y estético: son imágenes densas, con incontables datos e información, es ahí cuando aparece el dibujo como mediador, como conciliador y amortiguador de toda esa gran carga; en medio de

todo este caos corporal la línea aparece para que a través de un gesto simple nos brinde la información que necesitamos, nos da la idea del cuerpo en su conjunto y se detiene un poco en detallar de manera cautelosa esas heridas, esa deformación, ese tumor, esa ausencia, en fin, para darnos ahora la idea de qué es lo que aqueja a este sujeto que se representa o para llamar nuestra atención sobre lo que estamos buscando.

En los finales del siglo XIX esa era la manera de representar legítimamente al objeto. Nada podía compararse a la exactitud de un ojo sometido a riguroso entrenamiento, ni siquiera la fotografía, pues a diferencia de ésta, las litografías del siglo XIX seguían los criterios no de la máquina sino del ojo experto. Sólo un ojo sometido a ciertos procedimientos podía develar lo que se ocultaba bajo las apariencias hasta establecer una identidad entre el objeto, el lenguaje y su representación en imagen.⁷²

Esta imagen no necesita imitar o equipararse a una realidad, simplemente necesita “notificar” sobre los hechos, dar datos claves y pruebas concretas. Hacernos partícipes de un testimonio claro y sin rodeos.

⁷² Ibid., 77.

IV. “El dibujo, al ser bidimensional, intenta brindar toda la información posible en un sólo plano, de ahí el detalle y la delicadeza para no dejar de lado o perder cualquier detalle físico o gestual”. Al igual que en el anterior caso, nos enfrentamos a las prerrogativas que el oficio del dibujo nos ofrece y con las que nos deleita y conmueve, de ahí que en mi experiencia él sea un proceso de simplificación y de anotación y termine convirtiéndose en algo íntimo, porque hallar la simpleza se convierte en algo más complicado, es más que vana retórica, es todo un ejercicio de autocontrol y de encontrar ese punto -que la imagen por sí sola no lo va mostrando-, nos dice cuándo detenernos porque ya es suficiente o cuando hay que proseguir porque aún se nos escapa algún detalle. Pero en la práctica del dibujo, hablando sólo en términos de línea, el trabajo es aún más arduo, tenemos que extraer lo recóndito del sujeto y nuestra única herramienta es la línea, no podemos recurrir al volumen -literalmente-, al color -literalmente-, sólo contamos con la capacidad de la línea para intentar generar y recrear estos dos factores, sugiriendo la presencia de éstos; además sólo contamos con un plano para hacerlo, de ahí que tengamos que sintetizar los datos más importantes y describirlos con cautela.

Fig. 22: OTTO, Adolpho Guillermo



V. **Caso de la fotografía:** Con base en lo anteriormente descrito, queda claro -espero- mi posición e impresión frente a lo que es el tratamiento de la imagen a través del dibujo.

Es muy diferente el caso de la fotografía, porque este medio es más “gráfico”, no tiene meandros en los que se parapete, porque exhibe la realidad tal y como es. Me refiero a que la cámara es inescrupulosa y cruda como la realidad misma, de ahí que el monstruo se vea más

como un sujeto de estudio, un sujeto a la espera de ser diseccionado para ser estudiado y calificado. Mi criterio y juicio está más vinculado a la humanización del monstruo, de un ser cuyo cuerpo es abrupto como imagen, rompe con lo establecido y de por sí esto lo convierte en algo violento, en un choque que en consecuencia rebota y genera rechazo y lo que hace el dibujo es que al tratarlo de manera tan delicada, lo suaviza y subliminalmente nos hace sentir empatía al observarlo, cosa que la imagen fotográfica no hace.



Fig. 23: *Spina Bifida*
Registro tomado de los archivos del
Pennsylvania Hospital
(15 de noviembre del 2016)

La imagen fotográfica expone la realidad del monstruo de una forma patética, lo cual es la búsqueda de muchos, pero esta visión sin filtros es brusca y el choque es aún más fuerte si su contenido es de por sí un sujeto alterado y deforme. Al observar los registros médicos que se tenían en archivos fotográficos y los consignados en libros de medicina, que resultan ser más ilustraciones, grabados y apuntes, pude darme cuenta –personalmente– que el acercamiento al monstruo es diferente al ser dibujos. En algunas ocasiones, hasta se percibe un ambiente trágico-cómico en el que este ser nos sonríe o duerme, como dije anteriormente, pero en las fotografías, no se ve esto, están abiertamente expuestos el dolor y la muerte, es más carnal y visceral la sensación y la imagen que se presenta.

Como lo mencioné, este puede ser de interés para muchos: Ver las cosas tal y como son. Pero mi interés radica en darle la oportunidad a ese otro ser de cohabitar en nuestra memoria como una posibilidad más y que esta reminiscencia no arrastre consigo crudeza ni nos deje salobre nuestra sensibilidad.

Debo decir, sin embargo, que uno de los principales referentes para mi trabajo es el fotó-

grafo Charles Eisenmann⁷³ y es su registro sobre monstruosidades y freaks a las que adjudicaba otro tipo de carácter, en el que la deformidad pasaba a un segundo plano y se camuflaba bajo elegantes trajes y poses, es el que me interesa. Obviamente, el dibujo y la fotografía son casos distintos, ya que el sujeto aprehendido por la lente de un fotógrafo que trabaja para registrar médicamente los casos de enfermedades degenerativas y la percepción “estética” que tiene un fotógrafo, en su estudio privado y en el que puede jugar a crear otro tipo de realidades alternas a la enfermedad, es casi una antípoda del logro que alcanza el dibujante o el grabador.

Fig. 24

Fig. 25

Fig. 26

Charles Eisenmann⁷⁴

⁷³ Charles Eisenmann (Alemania 1855 -Nueva York 1927) fue un famoso fotógrafo de la década de 1880 cuyo estudio estaba situado en el Bowery de Nueva York. En esa época en el distrito de Bowery convivían una mezcla ecléctica de artistas, gente de paso y prostitutas. La película *Gangs of New York* representaba con bastante verosimilitud este ambiente según los expertos. Las consecuencias de los disturbios de la Ciudad de Nueva York proyectaron una imagen de una época desenfrenada y experimental: un escenario ideal para la fotografía inusual y vanguardista.

⁷⁴ http://www.aryse.org/wp-content/gallery/charles-eisenmann/charles_eisenmann_08.jpg. (consultado 19 de noviembre de 2016)



Ahora bien, el trabajo del fotógrafo le permite “jugar” con los recursos que le brinda la tecnología moderna y su trabajo puede hacer, finalmente, que la percepción transforme la realidad; de ver lo que se quiere ver, es lo que llamamos *pareidolia*. Sin hacer cuestionamientos de ninguna índole, este nuevo derrotero deja en manos de muchas personas la posibilidad de banalizar algo de por sí bastante estremecedor, es una estrategia del engaño y un aliado para especular con la tragedia. Por eso, creo que hay que cimentar muy bien las diferencias entre el fotógrafo al servicio de la ciencia y el fotógrafo artista, ambos, en sus intenciones, no en sus técnicas, van por vías paralelas hacia el sujeto objeto de su trabajo, pero con propósitos diferentes.

2.2.3 MONSTRUO Y TRAZO: componentes formales

I. **Majestuosidad y belleza del monstruo a través de la fineza y tratamiento delicado que se le da a la línea.** Dependiendo del tipo de línea del que hablemos, podemos también asumir el carácter tanto del artista que la emplea, así como del carácter intrínseco que llega a obtener la imagen. Es ahí cuando al observar trazos finos y continuos, nos inclinamos a pensar y reflexionar sobre cierta sutileza y delicadeza implícita en la imagen. ¿Qué pasa entonces cuando la imagen que tenemos enfrente encierra en su contenido una forma disforme, asimétrica y violenta? Creo en la capacidad inherente que tiene el trazo que a través de su propia textura pueda alterar el contenido de la imagen que bordea. Es así cuando aparecen los casos observados en los libros de anatomía y de enfermedades sobre monstruosidades, registradas con este nombre en los libros de medicina del siglo XIX. Allí aparecen imágenes que detallan una serie de casos insólitos en los que se ven plasmadas innumerables enfermedades en las que la preexistencia de alguna alteridad es el requisito ineludible para estar ahí registradas. Vemos entonces atrocidades y deformaciones de todo tipo que al parecer deberían ser muy violentas dada su naturaleza inusual y contra toda lógica de lo que todo espectador concibe como un cuerpo humano relativamente normal, pero la sorpresa nos asalta

cuando en vez de observar fotografías o esperar otro tipo de imagen, nos encontramos con dibujos sencillos que con un sólo trazo nos dan toda la información que estamos recabando.

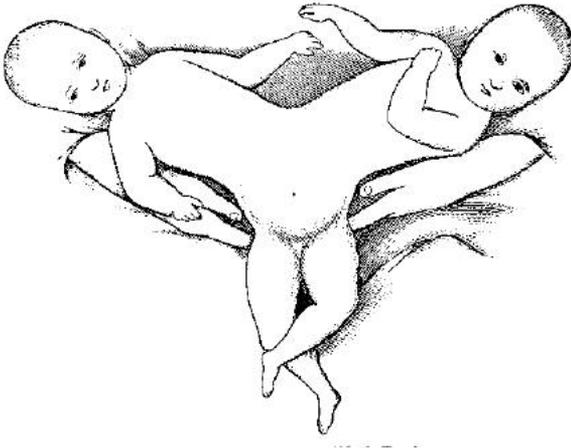


Fig. 27: Barton Cooke Hirst and George A. Piersol.
Human Monstrosities Part IV

Estas imágenes no suelen ser muy detalladas, tienen pocas texturas, con simplemente un trazo fino en su contorno y de pronto con un interés un poco más remarcado, no necesariamente en la parte a describir o malformación corporal; nos ofrecen una curiosa perspectiva “médica” que en este caso se ve remarcada con caracteres que

pueden parecer ornamentales y que hacen aún más misteriosa la imagen, se nos brinda en conjunto la posibilidad de ver reflejada toda una descripción sobre un tipo de afección o trauma pero esta tiene un inherente carácter barroco u estilístico - no sé muy bien cómo definirlo- que resulta particular al estar hablando en un contexto médico, en el que pareciera, se hace más conciliable el hecho de una alteridad o monstruosidad.

No podemos censurar lo anterior, debemos entender con mucha sobriedad, que este tipo de ilustraciones obedecen a la época en que se ejecutaron y la crudeza del elemento central de la pieza es matizada con cierto “preciosismo” para hacer un cuadro claramente didáctico y documental, pero también, un cuadro “bello” a los ojos del observador. No es lo mismo una ilustración en la que el detalle se lleva al extremo, hiperrealista, de un *Vesalio*, o los trazos simples, avaros y a veces caricaturescos de un *Aldrovandi*; pero: ¿Cuántos siglos cargados de transformaciones sociales, culturales y científicas de todo tipo hay entre ambos? Y sin embargo, ellos están en la misma orilla.

Además como lo mencioné en otro apartado, dichas imágenes son al parecer tratadas con mucha delicadeza. No sé si es porque presentan

casos relacionados a seres en sus primeras etapas u horas de vida y estos se nos presentan en posiciones inocentes, en las que duermen, sonríen y hasta juegan, sumado todo a la fineza y sutileza del trazo. Finalmente, ese manejo de la imagen hace que el observador se interese, con un sentimiento que bordea lo fraternal por estas criaturas.

II. **“El monstruo atenúa el impacto que provoca su presencia a través del tratamiento que a su cuerpo se le da con la línea y las texturas, porque éstas emplean la misma calidad en toda la imagen y no acentúan su notable diferencia”.** A diferencia de otros oficios, las imágenes que surgen a raíz del trazo, sugieren otro tipo de conceptos en torno a la forma y los volúmenes debido al tratamiento que se da con el trazo y con el simple gesto que se emplea a través de un lápiz. Pienso que una de las importancias de este aspecto, es que al contemplar una imagen que plasme algún tipo de anormalidad, el dibujante no se centra en la parte afectada ya que esta es relativa, el hecho más importante es el cuerpo en su totalidad y el notar cómo es la dinámica de esta parte que falta, que está de más o que se forma erróneamente y la manera en que ésta juega con el resto del cuerpo, de ahí que a través de las texturas, nuestra atención no se centre en la malformación sino en una anatomía general, en un cuerpo que es una totalidad, no una malfor-

mación que acompaña a un sujeto sino un sujeto que convive con esta alteración.

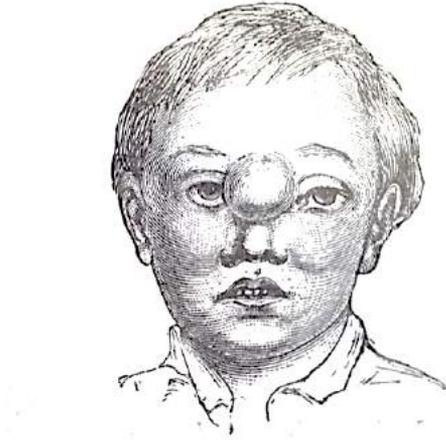


Fig. 28: Barton Cooke Hirst and George A. Piersol.
Human Monstrosities Part I

Es un mimetismo que se vuelve evidente gracias al tratamiento que se hace con las texturas, los tonos y las sombras, que hacen que de cierta manera la alteridad sea tratada como lo que es, una parte más del cuerpo humano con la que no se contaba pero que está ahí y hace parte inte-

grante de un todo. Es la persona que está en el convite sin que haya sido invitada pero que goza de la celebración.

La idea final es humanizar al monstruo, dotarlo de esa aparente naturalidad y neutralidad bajo la cual todos nos vemos resguardados, en la que él también podrá tener cabida y también su anormalidad.

III. Cómo con un sólo trazo se dibujaba al monstruo, sintetizando su forma y cargándola de significado: Como se planteó en la primera sentencia de este apartado, en ocasiones la simpleza del trazo hace que la imagen parezca una sencilla insinuación, una sutil imagen que en ocasiones pareciera que va a decirnos algo más o que va a desaparecer, esta insinuación, con sólo hacer acto de presencia, nos dice mucho, nos anuncia la presencia del anormal que es diferente en su corporeidad y que no puede o no sabe, si es mejor ocultarla o exhibirla sin recato. Pareciera que fuera un mensaje encriptado que oculta algo más, pero que con la parquedad de la información que nos ofrece nos hace temblar sobre nuestros pies perfectamente formados.

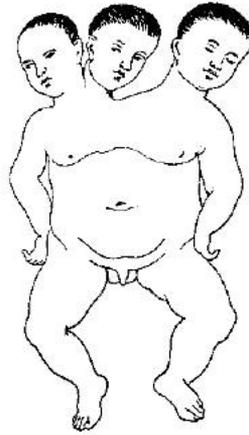


Fig. 29
Fig. 30

IV. Es complicado romper con lo aprendido e intentar dibujar un cuerpo cuyas proporciones y posiciones son alteradas, además que aparecen nuevos volúmenes desconocidos para el artista. En medio de todas las posibilidades que se nos han enseñado y que pueden existir en torno a la forma del cuerpo, es impensable llegar a enfrentarse alguna vez a los tipos de cuerpos que hacen parte de los compendios de monstruosidades y alteridades, además nuestra percepción como artistas supuestamente está precedida por otros claros ejemplos antes aprendidos en torno a la figura humana, respecto a las diferentes posturas que se han estudiado durante años en la academia, en la que se tiene la oportunidad de trabajar con modelos o desde el cuerpo mismo del artista, en diferentes posiciones, contorsiones y hasta distorsiones, haciéndonos acreedores supuestamente a un criterio más amplio en tanto a forma.

Pero sinceramente, como lo mencioné en el texto dedicado a la imaginación y la sobrestimación de ésta, nunca se va a estar preparado para enfrentarse a formas como las observadas en los archivos médicos, ya que se piensa que el cuerpo humano “anatómicamente” tiene sus límites, pero al observar los registros sobre patologías y alteraciones deformantes, no alcanzamos a concebir realmente la cantidad inimaginable que hay sobre distintos tipos de cuerpos, todos

diferentes y con características drásticamente sobresalientes. Hay tantas alteraciones, tan atroces, que la naturaleza engendró con tanta saña, que uno no sabe si toda esa tragedia es un tósigo para nuestros sentidos, o más bien, un bálsamo que alivia nuestra sensación de ser anatómicamente sanos. ¿Cómo hallar equilibrio en esa balanza que sopesa nuestras sensaciones?

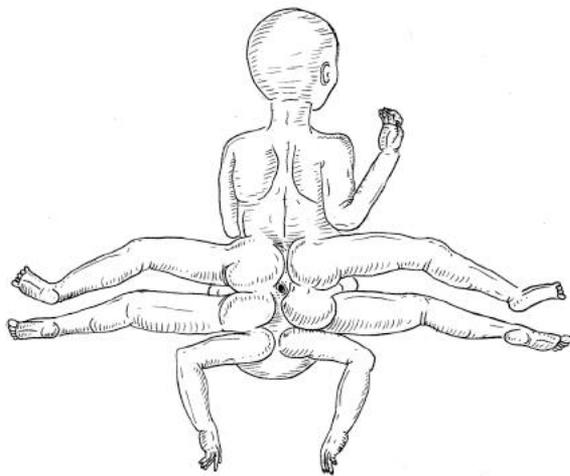


Fig. 31: Vanessa Negret

Ahora bien, después de todo eso aparece el artista para intentar crear puentes entre la realidad y el monstruo y realmente se intenta hacer un esfuerzo casi sobrehumano como los

mismos personajes que se están representando, por intentar entender estas nuevas formas para él y traducirlas en imágenes sobre un soporte. En ocasiones lo más complicado es romper con lo dado por hecho, con la academia, eliminar las barreras de la lógica, de unos criterios preestablecidos y pasar por encima de lo que supuestamente debería ser un brazo o editar lo que debería ser una pierna e inferir qué pasa cuando ella falta o está en el lugar en donde “no debería estar”.

Todos estos cuestionamientos empiezan a surgir automáticamente en el momento en que nuestra mano está intentando avanzar y recrear la imagen, pero nuestra mano, nuestros ojos y nuestra mente se frenan al no comprender lo que están haciendo. Ellos, habituados a hacer una lectura correcta de sus modelos, dan un traspies y al levantarse, ven que sí, que es cierto que su modelo es atípico. Es la metáfora de intentar trazar una línea recta pero con sinuosidades.

El mejor aliado en este caso es la observación y asumir una actitud en la que pareciera que fuera la primera vez que nos enfrentamos a dibujar una figura humana, de la que nada sabemos y estamos dispuestos a aprender. Además, a modo de práctica, resulta muy útil ya que se logran captar otras perspectivas sobre las formas y obtener una

información distinta sobre lo que siempre concebimos como un pie, un cráneo o una mano. Valga otro ejemplo: Es cuando el maestro le dice al arquitecto que diseñe una caverna.

*“Sólo así, observando metódicamente el ojo podría pasar los efectos a las causas. Debido a que la mirada presuponía que en el momento de ver se estaba leyendo el lenguaje de las cosas mismas, el acto que conjuga lo visto y lo dicho, hacía del monstruo un objeto fiel a la verdad de las cosas”.*⁷⁵

V. **“En medio de tanto caos, sólo la firmeza de la línea puede opacar el desorden y aclarar las cosas”.** En medio del monstruo y la traducción de su cuerpo en una forma gráfica, pareciera que sólo puede haber una mediadora y es la línea, es ahí cuando ella nos sirve como herramienta para poner límites, acotaciones, puntos de proyección, eslabones que vinculen una parte a otra, la matriz que reforma el modelo para aunar las partes de este todo que parece que de un momento a otro fuera a dividirse porque da la impresión de que en muchos casos, cada parte corresponde a un cuerpo distinto y que a manera de chiste estas se han unido en un sólo cuerpo, para dificultarnos el trabajo sobre su representación.

⁷⁵ Gorbach. *El monstruo, objeto imposible: Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 61.

Comenzar es pararnos ante un arca clausurada, el proceso es difícil en una tarea ardua y no deja de serlo cuando se está a punto de terminar, porque el epílogo nos plantea las dudas de si las cosas se hicieron bien. Decidir cuál de estas etapas es la que nos plantea más aprensiones es difícil, pero para mí, fue más difícil empezar. No hallar la llave de esa Caja de Pandora y luego, una vez expuesta, el vértigo de modelos que escaparon de ella me dejaron inerte ante la confusión de pensamientos e ideas de cómo atraparlos en un papel. Una cosa es hacer un plan de trabajo con los fundamentos deleznable que se tienen, con ideas *a priori* formadas solamente de lecturas, fotografías, películas y la revisión de bestiarios y libros de anatomía y otra es caer repentinamente sobre figuras reales, ciertas, existentes y con una documentación ampulosa en su extensión, calidad y crudeza. Hay que rehacer todo el derrotero de antemano trazado. Hay que salir adelante del atolladero, pero una vez repuesta del sobresalto, pude llevar a cabo mi labor con un método y un entusiasmo que dejaron como conclusión el presente trabajo.

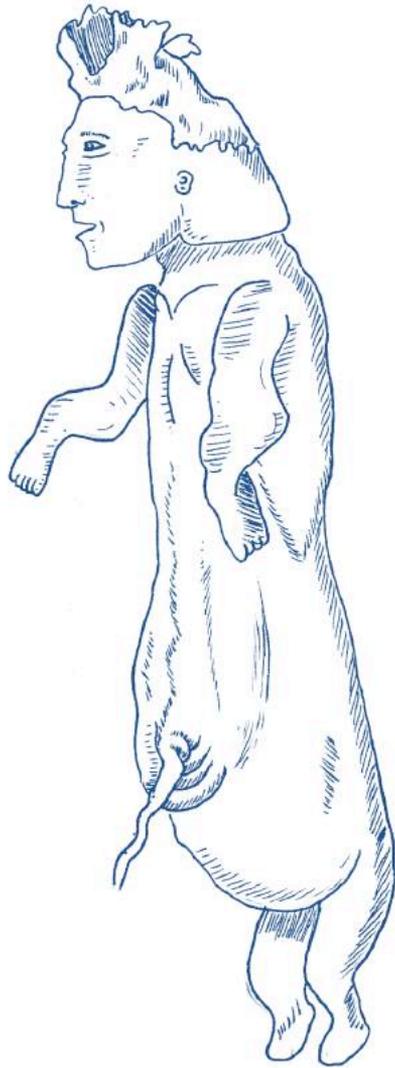


Fig. 32

VI. Se hace un intento por ser amable con las formas, para que fluyan libremente, pero es tan inverosímil, que es imposible tener un ritmo, regular y natural. Al igual que en el anterior caso, cuando se está enfrente de algo que no podemos entender, realmente se hace aún más difícil su representación, hay que detenerse, observar, corregir intentar no llevar la forma hacia lo que tenemos predeterminado, debe ser “su correcta forma”, hay que ver al modelo y con lo que nos dice dibujarlo. No podemos llevar la representación hacia las tendencias de lo que concebimos, es un cuerpo. En estos casos particularmente, donde son cuerpos que según su singularidad resultan ser casos extraordinarios y únicos, no puede haber ni siquiera un paradigma, de ahí que tengamos la obligación de preocuparnos realmente por lo que observamos y no por lo que queremos ver.

He aquí una de las situaciones más duras al confrontar la idea de hacer un dibujo fluido en el que el trazo por sí solo vaya generándose con cierto ritmo y pueda mantenerse regular, ya que en cada momento uno se tropieza con un “objeto” o con una extremidad que no debería estar ahí, con un brazo de más o con varios genitales, con dos cabezas o volúmenes incongruentes que salen de la nada. Por lo anterior, resulta un poco más difícil de lo normal concebir representaciones de este tipo, se convierte en un

ejercicio interesante para el artista en su afán de conocer nuevas formas, conceptuales y literales.



Fig. 33: Barton Cooke Hirst and George A. Piersol.
Human Monstrosities Part I

VII. Se está acostumbrado a leer los cuerpos de arriba abajo o de derecha a izquierda no de la forma contraria. Al igual que la escritura - dependiendo obviamente la cultura y origen de esta- estamos acostumbrados a leer siguiendo un determinado orden para nosotros lógico. Ya sea en imágenes o textos hay un orden secuencial,

lineal si se quiere, en la mayoría de los alfabetos y por ende en la escritura. La lectura de las imágenes es más ecléctica, puede variar. Según la composición, hay unos puntos álgidos que deben ocupar una posición, no necesariamente central, pero sí dispuesta de tal manera que capte nuestra atención; los demás elementos compositivos forman parte de los signos, símbolos, ideogramas u otros lenguajes que complementan y apoyan la interpretación del conjunto y que marcarán la pauta y dirección de nuestra lectura.

Resulta que cuando “leemos” -por decirlo de alguna manera- un cuerpo humano, ya sea el del modelo que se dibuja o la persona que tenemos delante de nosotros, se suele centrar la mirada en el rostro, la cara humana nos da una descripción bastante detallada del “conjunto”, no solamente en el aspecto físico. Las expresiones faciales muestran el trasfondo que yace tras del montón de huesos, músculos y nervios que nos forman. La psiquis, se asoma curiosa e indiscreta a la ventana de los ojos, a los rictus labiales, al aleteo de la nariz, al ceño, al arco de las cejas, al ladeo de la cabeza. Eso, sin incluir lo suave, tosco, agradable, hermoso o feo que ese rostro pueda ser. Todo eso nos da una información suficiente para hacer una catalogación muy aproximada de lo que es el individuo que confrontamos, pero: ¿Qué sucede entonces cuando no se tiene un rostro, que resulta ser el punto de referencia para

muchos o qué pasa cuando se tienen varios o cuando este está ubicado extrañamente en otro lugar?, puede decirse lo mismo de los ojos, la boca, las piernas, los brazos, las manos, los genitales, las vísceras y hasta del pelo y el vello.

Dependiendo de esto cambia la lectura que tengamos de este cuerpo, ya que los puntos de referencia se disuelven en medio del caos, se pierden y no hay una guía desde la cual partir y a la cual ceñirse.

Se nos presentan oportunidades nuevas de hacer otro tipo de lecturas, pero al igual que cuando se aprende un idioma diferente, los símbolos que vemos nos confunden, nos son familiares pero se organizan de otra manera y tienen otros acentos. Sucede lo mismo con los cuerpos, cada uno nos es familiar porque tenemos como referente principalmente nuestro propio cuerpo, de ahí -y obviamente de lo aprendido-, sabemos cuáles son las posibilidades y variaciones que pueden llegar a tener las diferentes formas de este, dependiendo de la cultura, la región en la que se nazca, el clima y las diferentes enfermedades que acompañan al hombre. Esto es, razas, pilosidad, color de ojos y cabello, estatura, corpulencia y otras características; por ejemplo, un habitante del septentrión difícilmente puede ser palúdico o un masai tener ojos rasga-

dos. Culturalmente, los hábitos alimenticios, de aseo, de cohabitación, el trabajo que se hace, todo, va esculpiendo el cuerpo de las personas a lo largo de los años. Aún así, el blanco, el negro, el alto, el bajo, el lampiño, el hirsuto, el leve nipón o el espigado sueco, todos nos parecen normales.

Hay casos particulares en los que el alfabeto que leemos puede parecernos familiar, pero por alguna extraña razón está en un orden inconcebible y desconocido para nosotros, tenemos ciertos referentes, pero en este caso -los monstruos se destruyen todos ellos y no son válidos, tampoco lo es el orden que sin importar lo distinto que sea el cuerpo, es inquebrantable y es en el caso del cuerpo humano, nuestro abecé comienza en la cabeza, que es la que inaugura de cierta manera el esqueleto, el cual prosigue con unos hombros, un tórax, unas extremidades superiores, una pelvis y luego las piernas, pero cuando no se tiene siquiera como punto de partida el cráneo sino otra parte del cuerpo y de esta se desprende otra y de ahí sí surge un cráneo, pero de este no nace el cuello sino un brazo, en fin, todo eso es una serie de nuevos códigos, casi fantásticos no sólo para nosotros sino para la literatura de la anatomía universalmente aceptada.

Se disloca y fractura de este modo la lectura de un cuerpo y ya no es cuestión de alfabetos, sino de todo un azar biológico que nos brinda nuevos textos “contranatura”, para que evidenciamos su capacidad ilimitada de jugar con el lenguaje. Muchas veces desaparecen los símbolos inoculados en nuestra memoria y en nuestra comprensión y son conculcados por garabatos incongruentes con los que tenemos que redactar un nuevo párrafo que sea claramente legible.



Fig. 34 : Barton Cooke Hirst and George A. Piersol. Human Monstrosities Part IV

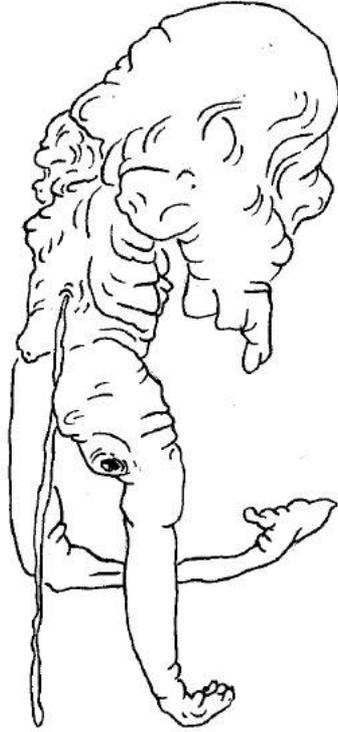


Fig. 35: Vanessa Negret

2.2.4 ROMANTICISMO DE LAS FORMAS/ EL DIBUJO COMO RITUAL: El dibujo y su proceso

I. **Proceso íntimo de la concepción del dibujo, el detalle, el tiempo y el acercamiento al soporte, el juego con los secretos que no se ven y que en el detalle se van develando poco a poco.** Como facultad del dibujo, existe la inherente intimidad y acercamiento que el artista tiene con el sujeto en el que va a escudriñar. La idea del dibujo como práctica radica en la delicadeza, en ese develar a través de un trazo firme pero sutil, casi invisible, la forma, la estructura que dará después las bases para construir de ahí en adelante el concepto de cualquier imagen. He ahí que su capacidad central, focalizada en su habilidad para fijarse en detalles pequeños y con esa misma minuciosidad trasladarlos al papel, le da la facultad de traducir en pequeñas líneas la información correspondiente y referente a lo más relevante de la forma y del sujeto.

Los conceptos surgen paulatinamente a través de pequeños rastros que se revelan en el cuerpo. La habilidad del dibujante está en poder captarlos en un momento preciso y traducirlos en líneas, dándoles la capacidad de seguir siendo detalles valiosos, pero ahora en un solo escenario: El soporte. El mérito está en no dejar escapar ningún tipo de información, por más irrelevante,

desvaída, caprichosa o vacua que nos pueda parecer ya que captar estos pequeños gestos o señas, encierra el carácter de la totalidad, de todo un cuerpo, de su contexto, su génesis, su devenir.

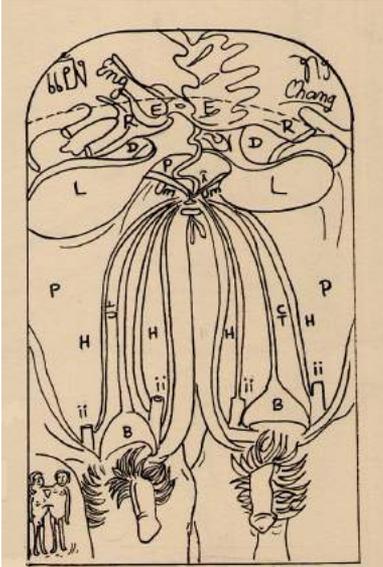


Fig. 36

II. En la fotografía es notorio donde está la anomalía y donde comienza la parte no afectada. La fotografía hace evidente la diferencia, “representa” la realidad y esta se muestra cruda y sin compasión; el dibujo en cambio nos da la sensación de que la monstruosidad es improbable, de que pareciera que se desprendiera de un juego y se quedara sólo en el estatus de ima-

ginario. Como un juego en el que retorna la pelota, volvemos a hablar de la fotografía como un tópico que se presenta a modo de oponente frente a la manera en que el dibujo direcciona el carácter de las imágenes en el campo de la medicina. Se tiene que tener en cuenta que en primera instancia la imagen utilizada por la medicina debe ser una imagen que ponga en evidencia toda la información posible para dejar en claro de lo que se está hablando, en este caso de deformaciones y alteridades que hacen de un sujeto un “monstruo”. Ahora bien, si se habla de imágenes que tienen que dejar claro de que se está hablando, parece que funcionan de manera más efectiva las fotográficas, pero eso ya se aclaró en los apartados anteriores donde se esclareció la preferencia por las imágenes elaboradas por dibujantes o ilustradores.

En este punto hablaremos entonces de otro detalle que pareciera apoyar una vez más a los dibujantes y no a los fotógrafos. Con la fotografía se obtiene una imagen más cercana a la “realidad” y en la que son casi imperceptibles las subjetividades, a diferencia del dibujo en el que el mínimo detalle revela el carácter del artista y la emoción o sentido de la imagen que se devela ante nosotros, todo esto por el tratamiento que el dibujo aplica a la imagen: las características del trazo, el detalle, la posición del sujeto, el gesto, etc. Lo que pasa con la imagen fotográfica es que

nos muestra al monstruo tal y como es, sin ningún filtro, crudo, cruel, un sujeto al que se despoja de cualquier rezago vestigial de sentimientos y sensaciones, al que se deshumaniza de una manera tan irreverente y despiadada que solamente queda un ripio insulso en ese trozo de materia que pudo ser alguno de nosotros. Se nos presenta un sujeto con una alteridad evidente y esto provoca ruido visual porque no estamos acostumbrados a ver, ni mucho menos a aceptar, que hay otros cuerpos, aparte del único que ya damos por sentado.

El destino parecía prometedor: sin necesidad de caer en un juicio estético , pero imitando a la fotografía , el emblema de una objetividad no intervencionista, la visión expulsaría la imaginación, dirigiría la mano del dibujante y, de forma mucho más precisa que la fotografía, delinearía al final una imagen auténtica, con observador pero sin sujeto.⁷⁶

Al presentársenos el monstruo tal y como es, no podemos evitar tener una reacción, que más que compasiva, es de rechazo. No podemos perdonarle al monstruo el que haya existido y que ahora se nos revele sin descaro, en medio de una desnudez que más que enigmática, se nos muestra sin censura y sin reparo, porque nos parece tan aberrante ver en una realidad como la nuestra un

⁷⁶Gorbach. *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX.* Página 77.

cuerpo que es posible y que nosotros concebimos como lo contrario. Ahora bien, con las ilustraciones y los dibujos pasa algo totalmente diferente, el tratamiento del contorno del cuerpo, la línea y el detalle, hacen que se perciba un carácter tan delicado a la hora de abordar el cuerpo deforme, que parece que el monstruo se ve arrullado por el artista y la línea pareciera ser el lecho en el que este puede confiar y descansar sin sobresaltos. El cuerpo del sujeto es tratado en su totalidad con el mismo sentido que se le da a un rostro, a un brazo, a un pecho o a una pierna, en este caso, a una tercera extremidad, a una segunda cabeza, a un tumor, etc., de ahí que la relativización de la forma se aplique a todo y se conciba en su generalidad, un cuerpo, que es lo que finalmente es y sobre lo que trabajamos.

Las fotografías obviamente, no pueden evitar que la realidad se muestre tal y como es, obviamente la alteridad siempre va a ser notoria, va a acentuarse y mostrará un punto y aparte, lo que pasa es que en este sentido se provoca solamente el dar a conocer lo relativo a la forma de lo que es un sujeto alterado y la enfermedad que este padece. En el caso de esta investigación el hecho de plasmar o retratar al monstruo va más allá, al intentar suavizar su impacto y llegar a asimilarlo como un cuerpo más, como un sujeto implicado en este plano pero que llegó a habitar en otro tipo de dimensión corporal.

III. El dibujo nos da la esperanza de camuflar esto –la deformidad– y relativizar el mal, lo hace parte de un todo e inconscientemente lo integra, de ahí que cuando se aprecia la imagen se perciba un todo – no se separa la anormalidad del sujeto sólo se ve un sujeto. Está en el detalle ver al intruso, está en nuestra atención. Como lo planteé en el apartado anterior, al ver la imagen dibujada, se puede pretender hablar de un sujeto más, con simplemente algún pequeño infortunio que hace parte de su cuerpo, pero que se puede pasar por alto y se puede continuar con el recorrido sin detenerse a pensar si la deformidad que se percibe llega a rosar los límites de lo tolerable por nuestra percepción. Como se plantearía en la “Presentación de la revista” El Observador Médico, (tomo I 1869 p. 1)⁷⁷: *La observación no es sólo “el procedimiento lógico por medio del cual se demuestran todas las particularidades del fenómeno en sí mismo”, sino que constituye además “la historia particular detallada y exacta de un hecho”.*

⁷⁷ *Ibid.*, 60.



Fig. 37

De ahí que en el observador y en el ojo “inquisidor” recaiga el trabajo de percatarse de la anormalidad, ya que si todo está tratado con la misma textura, con el mismo ojo amable, con el que han sido catalogadas todas las partes comprendidas como “normales” o dentro del rango de lo aceptable, está más bien en el trabajo del especulador, del inquisidor, del investigador, percibir dónde está la parte afectada, la parte que está camuflada y que se integra con normalidad, pero que de pronto sobra en determinado cuerpo o no está presente. De ahí que el ojo se convierta en algo más que un elemento que torna en material de circo, de befa o de repudio todo lo extraño que se posa ante él. Debe ser un elemen-

to que filtrado por la emoción, logre percatarse del infortunio y decidir si es tan relevante como para apartarse, para sacar provecho o si simplemente es un cuerpo más, diferente y particular, pero finalmente un cuerpo más, en el que vale la pena penetrar para desentrañar sus misterios y su desgracia.

IV. El lápiz como escarpelo. Ya he hablado de nociones inmanentes a la forma, la textura y el detalle, pero no hemos escatimado en razonar sobre los elementos que en su proceder ocasionan todo esto. A manera de escarpelo, el lápiz conducido por la mano, va diseccionando el soporte, porque va develando lo que en él todavía no se ve, va marcando paso a paso el camino que va creando y dando forma al sujeto, al igual que un bisturí en medio de una cirugía, este no va develando los enigmas que el cuerpo encierra, pero si va exponiendo los secretos que el lápiz descubre, al ir poco a poco mostrando lo que no se ve: Es el sujeto que está presente pero que hasta no estar manifestado en línea, no tendrá identidad ni realidad y es así como a modo de cirugía, se nos van presentando poco a poco los órganos, los límites, las partes que están de más, las partes que vemos desde otra perspectiva, en otra dirección, en otro sentido y en otra dimensión y finalmente llegamos a entender que no estamos viendo ante nosotros a un cuerpo común. Sí, claro, es un cuerpo, pero no es normal,

es anormal, pero sigue siendo un sujeto, en su interior todo nos hacía pensar que era un ser normal y es así, sólo que en su exterior hay una parte de más que se extiende, otras que se retraen, otras que nunca aparecieron, pero al fin y al cabo es un cuerpo: Está el contenido, no la forma.



Fig. 38

2.3 FENÓMENOS Y CAPRICHOS

*Aquí, el monstruo me incumbe, no por su mirada
cosificante, sino por su desvalimiento,
su desnudez sin defensa.*⁷⁸

Como concepto la monstruosidad en todos sus aspectos ha sido un tema atractivo, enigmático y muy interesante para infinidad de artistas que encuentran cierto regocijo en trabajar desde el cuerpo nociones ligadas a este tópico o de las que se desprende esta concepción en torno al monstruo. Alusiones como mórbido, bizarro, abyecto, deformación y alteración, convergen en un único y gran campo que los conglera para generar paulatinamente una serie de nuevas nociones e imágenes, desde y en torno al cuerpo.

Es así como se encuentran infinidad de personajes inscritos en la historia del Arte, como creadores o creados, que nos dan una muestra de la infinidad de manifestaciones que este tema puede generar a través de la imagen. Es decir, no sólo han pasado a la historia artistas que trabajaron “el monstruo”, sino que han quedado en la memoria inscritos, así como infinidad de personajes retratados o creados desde el imaginario del artista. Podemos tener cierto acercamiento sobre lo que ha sido la manera de representar a ese

⁷⁸ *Ibid.*, 220.

otro distinto y monstruoso, tenemos, a guisa de ejemplo muy cercano a nuestra cultura, los seres fantásticos de la mitología greco-romana pintados una y otra vez por artistas de casi todas las escuelas europeas; la imagen del gigante *Gargantúa*⁷⁹, plasmada en los grabados de Gustav Doré o los enanos -bufones- de Velásquez⁸⁰, tan indeleblemente inscritos en nuestro inconsciente como los personajes de los relatos infantiles más conocidos: Troles, gnomos, sirenas, ogros, elfos, el patito feo y el lobo feroz.

Esto, porque es a través del arte o más bien de la imagen, como podemos llegar a relativizar las formas y los cuerpos, es decir, es a través del dibujo, la pintura, el grabado y la escultura, presentes en nuestro entorno y en nuestro inconsciente colectivo, como podemos llegar a recrear ese otro cuerpo monstruoso, alterado, deforme, difuso, etéreo. Claro, es sintomático de los

⁷⁹ Hace referencia al Gigante Gargantúa que junto con su hijo Pantagruel, llenan las paginas con relatos extravagantes sobre sus aventuras en las novelas escritas por Francois Rabelais en el siglo XVI y las cuales están en lengua francesa originalmente. El grabador Gustav Doré realizó una serie de ilustraciones y grabados sobre estos personajes.

⁸⁰ *En palacio residía una curiosa tropa de bufones, nutrida por enanos o discapacitados psíquicos. Su función en la Corte era distraer a los monarcas del tedio y la rutina de los asuntos del gobierno. La dignidad con la que fueron retratados por Velázquez no sólo honra su memoria, sino que enaltece a quién los pintó.* Historia del Arte: <http://tom-historiadelarte.blogspot.com/2007/05/los-bufones-de-velzquez.html>. (consultado el 30 de diciembre de 2016)

prejuicios humanos que no lo pongamos en el anaquel de los seres vivos, sino en el de la fantasía y lo irreal, mucho más cerca de *Frankenstein* que de un hombre de *Cromagnón* por ejemplo.

Es así también como infinidad de artistas han querido retratar a ese otro que no es válido dejar en un lienzo, una plancha de cobre o una lámina de papel, a menos que sea para estudiarlo y juzgarlo, a ese otro que en función de su diferencia y particularidad nos ha hecho descubrir otra manera de ver el mundo y apreciar en uno u otro sentido, ese aspecto de la humanidad que se quería dejar de lado por chocar con nuestra sensibilidad, prejuicios, indolencia y prejuicios y que son a su vez, esos personajes que en medio de una u otra imagen, llaman nuestra atención y nos hacen sonreír al ver exteriorizada la ironía de la vida. Porque la mejor manera para ver las cosas, es a través de la pantomima y de la sátira aguda y esto es lo que parecen ser los *freaks*, los monstruos o los otros, una idea que no nos gusta, hecha forma más allá de las palabras y la idea. De ahí, que nos incomode y como nos ilustrara Armando Bartra:

Con hipocresía o aspaviento y en nombre de la "normalidad", la sociedad mexicana repele a encos, cuchos, chuecos, contrahechos, entecos, tilicos, espiritifláuticos, ñengos y jorobetas; le saca la vuelta a pintos, albinos y cacarizos; ve con disgusto a bizcos, prógnatas y leporinos; le

*incomodan los idos, ideáticos, pirados, lunáticos o loquitos; rehúye a negros, prietos y chales; desprecia a los pelos-necios y pata rajada; la incordian ateos y aleluyas; compadece a inditos, viejitos, cieguitos, tontitos y otros disminuidos; condena a jariosos y nalgaprontas y de plano rechaza a jotos, vestidas y tortilleras.*⁸¹

Porque es en ese otro deforme y diferente donde de cierta manera se refleja lo que no queremos ver, pero porque de una u otra manera nos recuerda y hace pensar en algo sobre nosotros mismos. Es ahí donde el artista a través de la imagen, puede ayudar a develar esto, pero no simplemente para entenderlo, sino también para conseguir de nosotros algo de compasión frente a la hostilidad de la que es tanto víctima ese otro calificado como monstruoso. El artista, él como tal, en ejercicio de su habilidad y de su juicioso criterio tiene el deber imperioso de enrostrar al mundo hipócrita, timorato, de mentalidad chata y escurridiza, ignorante y protervo, que hay otra dimensión, otra imagen en el espejo que nos señala con su índice acusador, la presencia de seres humanos malogrados, pero congéneres nuestros al fin y al cabo. Para la buena marcha del mundo, vale más un lisiado que un Adonis criminal, un pianista ciego que un dictador, unas siamesas abogadas que un fanático religioso.

⁸¹ ... Pero el que esté libre de estigmas que tire la primera piedra. ¿Quién no se topado alguna vez con el monstruo en el turbio formol del espejo del lavabo?. *Ibid.*, 11.

2.3.1 ARTISTAS MONSTRUOSOS

*Galeno recomendaba a los que querían instruirse en el conocimiento de la anatomía del hombre sobre otro sujeto que el cuerpo humano, hacer la disección de un mono, un cinocéfalo o un sátiro.*⁸²

Como hemos expuesto anteriormente, este apartado hace énfasis en los artistas y personajes que sirvieron como referente en el camino que condujo a realizar esta investigación, pero sobre todo a aquellos personajes que con su representación y manera de abordar la forma y el cuerpo, nos presentaron esa otra opción, esa otra vía que nos brinda infinidad de posibilidades acerca del cuerpo y lo que es su forma.

Respecto a los artistas que han trabajado sobre este tema, la pintura y más recientemente la fotografía, han sido los campos en los que más se ha desarrollado la figura del monstruo. Es interesante que en principio, desde el campo de la medicina y de los estudios teratológicos, los artistas que eran llamados para retratar al monstruo y dejar constancia sobre el mismo, fueron ilustradores y dibujantes, como ya lo consigné en apartados anteriores.

⁸² Salamanca Ballesteros. *Monstruos, ostentos y hermafroditas*.

En este sentido vale la pena tener en cuenta que con los recursos propios de cada medio y técnicas empleadas por los diversos artistas, se pudo extrapolar la noción del monstruo o de lo concerniente al cuerpo deforme, jugando unas veces con las hipérbolas de las formas, en otros casos con las composiciones de los cuerpos y en muchos otros con retratos que en un gesto o mueca exponían al monstruo interno que buscaba esconderse del ojo del artista y que finalmente fue capturado, por una lente, un boceto, un bisel, un cincel o una pincelada.

A continuación, se presenta una división que separa a los diversos tipos de referentes respecto a su manera y medio de abordar la imagen. Estos personajes, a veces presentes contantemente - otras olvidados temporalmente-, han servido para repensar esta investigación o en ocasiones para simplemente conocer otras formas de abordar la noción de diferencia -a veces radical y a veces natural- del cuerpo y sus posibilidades.

En el campo de la fotografía, que es el área en la que por la cercanía de su aparición y los abundantes medios para reproducir, almacenar y difundir el trabajo, además de la rapidez en la ejecución de la tarea, la portabilidad de los elementos y muchas otras bondades para el ejecutante, hay un abundante acervo de imágenes

de ese otro monstruoso que se nos muestra de manera certera, cruda y sin filtros, para exponerse al desnudo abiertamente y jugar con la luz y el color sin reparo alguno. En este campo se encuentran artistas como: Charles Eisenmann, Diane Arbus, Peter Witkin, Cindy Sherman, Gottfried Helnwein, Mary Ellen Mark, Andrés Sierra, Claude Cahun, O. G. Mason, Weegee, Jaimie Warren, Jan Saudek, Matthew Barney y Nain Goldin, entre otros.



Fig. 39: Mary Ellen Mark

Es en la pintura donde a través de texturas y colores se nos plantea la idea del monstruo más allá de su forma. Es un ente con expresión y vemos cómo a través de matices, pinceladas y sensaciones incitadas desde el pigmento y su movimiento, el monstruo nos grita, nos interpe-

la, nos dice que aquí esta. Aquí aparecen figuras como las de: Jenny Saville, Botero, Diego Velázquez, William Blake, Quentin Massys, Francias Bacon, Alex Gross, Pisanello, Adriana Varejão, Yue Minjun, Peter Brueghel, Hyeronimus Bosch, José de Ribera, Giuseppe Arcimboldo, entre otros.



Fig. 40: Alex Gross El Al.

Fig. 41: Alex Gross. Purgatory.



Fig. 42:
La mujer Barbuda
José de Ribera

En el campo de la gráfica y la ilustración, que es en el campo central en esta investigación, el monstruo se nos aparece lleno de matices, de manera lineal, sencilla, delicada, seria, cruel, franca, ostentosa, pulcra, otras veces onírico, pero también, como un scherzo, un retozo, una broma o una sátira. Están aquí, hermanados, el monstruo que sirve para la pedagogía científica, representado de manera sencilla pero totalmente apegada a la realidad y la caricatura, que desde lo grotesco, cuestiona qué tipo de cuerpo es el que finalmente sería normal. Ambas formas, de

manera cruel y paradójica, nos dicen que al igual que los seres humanos “normales”, los monstruos también se pueden representar con todos los matices que la vida del ser humano permite. En este aspecto la línea es abordada por personajes como: Manilla, Artemio Rodríguez, Goya, William Hogarth, Honoré Daumier, Vesalius, Max Ernst, Gustav Doré, James Ensor y Marcel Dzama, entre otros.



Fig. 43: Máscaras de 1831
Honoré Daumier

La escultura nos presenta al monstruo contenido en un volumen, cuya dimensión no sólo literal sino simbólica nos aterra, nos invita a

tocarlo y sentir esa nueva manera de presentarnos otra posibilidad corpórea. Veamos, por ejemplo, las gárgolas de las catedrales francesas o las esculturas zoomorfas de las culturas mesoamericanas. Aquí hay cientos de artistas anodinos y otros como: Rosa Verloop, David Oliveira, Mueck, Erwin Wurn y Los Hermanos Chapman, entre otros.



Fig. 44: Rosa Verloop
Fig. 45: Jake y Dinos Chapman



Quedan en vilo, porque hago una omisión con ellas, otras expresiones del arte: cine, teatro y literatura; pero para mi defensa arguyo que mis intereses se centraron más en las cuatro manifestaciones artísticas anteriormente mencionadas.

2.3.2 PERSONAJES EMBLEMÁTICOS DESASIMILADOS EN LAS ARTES

Al tiempo que mencionamos a la innumerable cantidad de artistas dispuestos a meterse en escaramuzas, al enfrentar lo que es la realidad y el mundo incierto y difuso que un cuerpo deforme o malgrado en su anatomía, puede encerrar, no podemos dejar de lado casos específicos, personajes memorables y seres que de la mano de algunos de los maestros que mencionamos anteriormente han quedado grabados en nuestra memoria, a modo de trazo permanente y que nos llevan a sonreír cuando estamos ante su presencia o a cuestionarnos el por qué determinado artista eligió hacer esa representación.

En el caso de México principalmente destacan artistas como Leonora Carrington que junto con Remedios Varo, nos hicieron sumergir en mundos imaginarios y alegóricos en los que rodeados de animales y figuras a veces inconcebibles podíamos percibir un sentido más místico, femenino y delicado de realidades alternas. También se encuentra el importante aporte que dibujantes como Manilla, José Guadalupe Posada y Artemio Rodríguez hicieron y hacen a través de la gráfica, imágenes alejadas de cualquier pretensión preciosista y que nos develan ese sentido sarcástico y crudo de lo que es la realidad política, las costumbres y la muerte, en el contexto

mexicano. Todo esto acompañado de calaveras que danzan, de diablos picaros e inescrupulosos, de animales ancestrales que aparecen a manera de recordatorio de una identidad nacional perenne en el imaginario local.

En el caso de España, está Diego Velázquez y su caso es muy preciso y bien conocido -como lo mencioné a lo largo del texto-. La representación de los enanos de la corte y la importancia y solemnidad con que los representó, nos hace recordarlos y tenerlos presentes, más que a la misma familia de Felipe IV; es el caso del cuadro *Las Meninas*, en el que más allá de enfocarnos en las princesas y el artista, nuestra mirada se desvía al personaje que auxilia a las infantas y que resulta ser una mujer con acrocondroplasia -enanismo-, que hacía parte de la corte de la familia real mencionada anteriormente y que aparece como protagonista en la composición, con un esmerado tratamiento en su representación y con una actitud que repele cualquier cuestionamiento acerca de su forma. Tenemos también a José de Ribera, que con la perdurable imagen que hizo sobre la mujer barbuda y el Patizambo o a Juan Carreño de Miranda, continuador como se le designó, del estilo de Diego Velázquez, al pintar también personajes con algún tipo de particularidad.



Figs. 46-47: Eugenia Martínez Vallejo.
La monstrua desnuda y la monstrua vestida
Juan Carreño de Miranda



Es también destacado el caso de los artistas de los países bajos como sucede con algunas representaciones de Cranach , del Bosch, Brueghel y de Massys, este último con el retrato de la Duquesa Fea⁸³ al igual que el dibujo “Cabeza Grotesca” realizado por Leonardo Da Vinci⁸⁴ :



⁸³ Este es el cuadro del pintor belga Quentin Massys, realizada en 1513. Este es el retrato de una mujer aristócrata que sufría de la enfermedad de Paget, que tiene como consecuencia malformaciones en los huesos. Este cuadro se encuentra en la National Gallery de Londres. MAKIA: <https://makia.la/los-monstruos-mas-famosos-de-la-historia-del-arte-que-no-te-dejaran-dormir/> (consulta el 17 de enero de 2016)

⁸⁴ Siguiendo a Letamendi: <https://letamendi.wordpress.com/tag/leonardo-da-vinci/> (consulta el 17 de enero de 2016)

En Italia aparecen algunos bocetos como los que nos presenta Leonardo Da Vinci acerca de retratos hechos en sus expediciones en las que se tropezó con innumerables tipos de gestos, muecas y formas que luego dejó registradas y que nos dan una lección permanente de la capacidad del maestro para descubrir, destacar y retratar las cualidades de ciertos personajes. Están también Domenico Ghirlandaio y la pintora Lavinia Fontana, que figura como una de las pocas pintoras en su época, cuya representación de *Antonietta Gonsalvus*, una mujer con hipertrichosis y que es una de las representaciones sobre monstruosidad, más memorable e importante, dada la época y el tratamiento dado al modelo, la ubicó como pintora destacada y memorable.⁸⁵

Fig. 47: El viejo y su nieto
Doménico Ghirlandaio

Fig. 48: Lavinia Fontana.
Antonietta Gonsalvus

⁸⁵Le site de Liaison: <http://www.clg-pagnol-bonnières.ac-versailles.fr/SPIP/professeurs/spip.php?article68> (consulta el 17 de enero de 2016)



3. PROCESO DE PRODUCCIÓN DIBUJO: IMAGEN BIDIMENSIONAL – ALTERNANCIA ESPACIAL

Fuera de la secuencia, hablándose a sí mismos, los dibujos no muestran necesariamente el saber de la ciencia. En ellos importa menos ese saber que la relación posible con una existencia. Más que reproducir la realidad científica del objeto, presentan parecidos posibles. Si en algún momento llegan a dirigirse a los monstruos del espacio de exhibición, lo hacen no desde la identidad sino desde lo posible; si se tocan es en un encuentro de cualidades. Los dibujos reemplazan al objeto y en ese reemplazo distorsionan el mundo real, no había lo verdadero o falso, sino hacia lo diferente, lo abierto, lo posible.⁸⁶

Todo el proceso llevado a cabo durante este trabajo de tesis que comprende investigación, producción gráfica (dibujo y grabado) y escrita, quedan registrados aquí y la intención no es otra que generar aproximaciones de índole simbólico desde lo formal, entre el espectador y la imagen. Una imagen que nos presenta a su vez un personaje que desde su extrañeza nos expone su cuerpo deforme, diferente y alterado. En este sujeto, la alteración es real. Para nosotros, como espectadores, lo que vemos como proyección es lo

⁸⁶ Gorbach. *El Monstruo objeto imposible, Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Página 132.

que se nos presenta incomprensible y alterado. En este sentido todo el proceso de producción fue proyectado desde el paradigma del cuerpo alterado y las exploraciones en torno a éste, desde la aproximación literal de la forma más mínima y básica que puede componer un cuerpo, hasta los cuerpos conformados irracionalmente y los componentes que de ahí se desprenden, como sus texturas, tramas, sombras y líneas.

Es así como bajo la forma de libros, carteles, bocetos, registros de bitácora, objetos y diversos trabajos con y sobre diferentes materiales, se produjo todo un abanico de posibilidades desde y a través de la forma del cuerpo monstruoso. Todo este proceso a su vez, concluyó en una serie de replanteamientos y análisis que se vieron manifestados y registrados de manera textual en los capítulos anteriores de esta investigación, convergiendo así teoría y práctica en una sola dirección que a manera de fusión, expondrán lo que fue el resultado de trabajar desde la infinidad de posibilidades que un cuerpo contra-hecho y malformado nos ofrece y nos obliga al compromiso de la reflexión y el entendimiento de su valor como símbolo. En su iconografía hallamos uno de los tantos modos de leer la historia de las sociedades humanas.

3.1 EL DIBUJO Y SU ALIADO DE DOS DIMENSIONES

El dibujo y sus soportes bidimensionales han sido los aliados más fuertes en la historia de la imagenología: la libreta de bocetos y esbozos, las bitácoras, el cuadernillo de bolsillo para hacer apuntes, una servilleta para una anotación rápida o una superficie cualquiera, hasta un muro, sirven como soporte para conducir al material y concretar la imagen. De ahí que obviamente las manifestaciones y la mayoría de la producción que se presenta en esta investigación, aboguen y se centren en desarrollar imágenes que de una u otra manera, refuerzan esta noción hacia lo bidimensional.

Como se mencionó en la serie de apreciaciones y reflexiones planteadas en el capítulo sobre *Dibujo y Monstruosidad*, el dibujo tiene como objetivo brindar toda la información posible y trascendente en sólo dos dimensiones, de ahí su carácter detallado, atento en lo esencial, pulcro y minucioso.

En este apartado se presentarán exclusivamente trabajos alusivos al dibujo y su consignación bajo la forma de bitácora y registro manual. Esto, con el fin de mostrar el proceso que surge de la concepción de un boceto, su proceso de desa-

rrollo y su concreción en un dibujo que como imagen se convierte en contenido, forma y discurso.

3.1.2 GRABADOS, CARTILLAS Y APUNTES

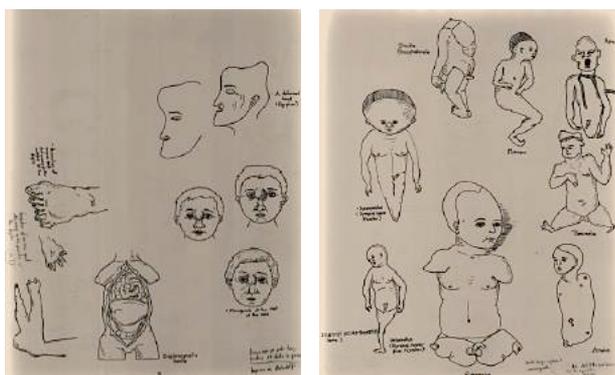
En **Bitácora del Mütter Museum, registro de percances anatómicos**, se presentan una serie de ejercicios que se hicieron a partir de la revisión y reproducción de libros sobre medicina y tratados de teratología y monstruosidades del siglo XIX, en los que se planteaban una serie de análisis, teorías, aproximaciones y avances en los que la ciencia estadounidense de la época explicaba la génesis de los monstruos y además hacía un estudio anatómico de los casos que se presentaban. Estos libros fueron analizados durante la estancia de investigación en el Mütter Museum y fueron estudiados durante varias visitas, de las cuales se obtuvieron innumerables conclusiones, no sólo de índole teórico en cuanto a lo alusivo a la monstruosidad sino también al carácter formal y práctico en torno al dibujo como disciplina.

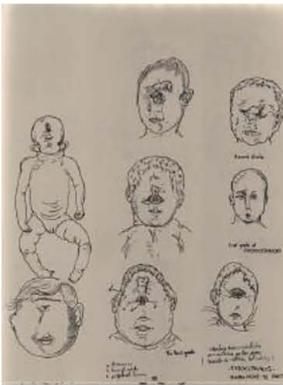
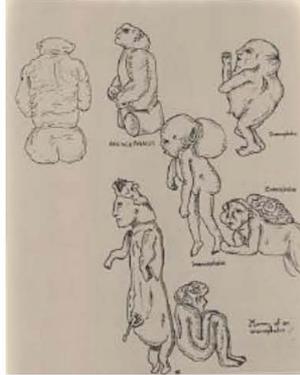
Este proceso de reproducción y registro se llevó a cabo primeramente como ejercicio para producir otras imágenes a partir del material hallado, esto es, como “práctica” en el sentido de romper con lo aprehendido e intentar analizar y aproximarse desde el ámbito formal, a la conformación de nuevas formas, tanto en su percepción como en su reproducción en papel, ya que intentar plasmar cuerpos que rompen visualmente con todos los tipos de órdenes que

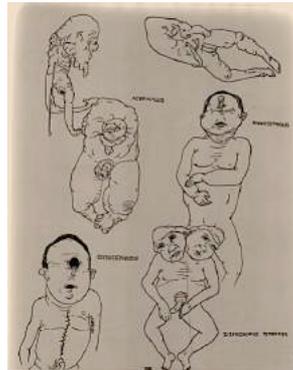
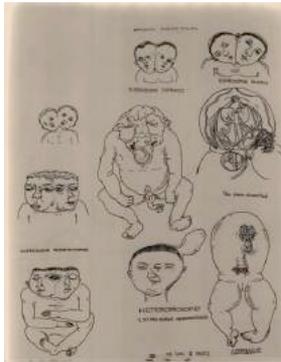
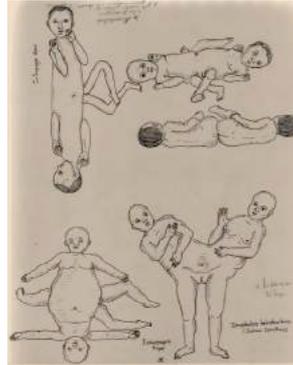
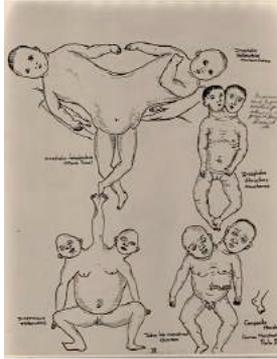
conocemos resulta muy difícil en principio, pero fue lo que se hizo en este largo proceso: Romper con lo que se asume como cierto y ver las posibilidades casi infinitas que un cuerpo, sus poses y sus gestos pueden brindarnos.

Como segundo aspecto aparece la idea de registro para la memoria, es decir, el dibujo se convierte en resguardo y prueba, en testimonio y documento. Los libros a los que se tuvieron acceso sólo podían ser consultados en la sala de la biblioteca, con dos agregados, el primero: Por la antigüedad de los mismos era casi inconcebible hacer copias con recursos técnicos actuales, tales como fotocopias o escaneos, ya que muchos se hubieran lastimado y destrozado con la manipulación y el segundo: Algunos de estos libros o especímenes -vivos y conservados en las bodegas del museo-, propiedad de particulares, están bajo un régimen en el que solamente se permite la consulta en el lugar de resguardo y ni siquiera es permitido tomar fotografías. Las anteriores son las razones por las que opté por la idea de entrar en una dinámica de registro desde el apunte y la copia, además porque si se recalca en el hecho de la importancia de la imagen dibujada: ¿Por qué no hacer de ésta el registro y el documento verosímil de lo que se estudió e indagó?.

El dibujo se convirtió aquí, no sólo en la manera de registrar hechos insólitos, sino en la herramienta práctica y formal para profundizar en aspectos como la disciplina y el oficio, la trama y la línea, la dimensión y los volúmenes, todo esto producto del estudio de ese material nuevo e inconcebible para mí, cuerpos que poco a poco, al tomar forma en mis trazos, se fueron volviendo plausibles y comprensibles.

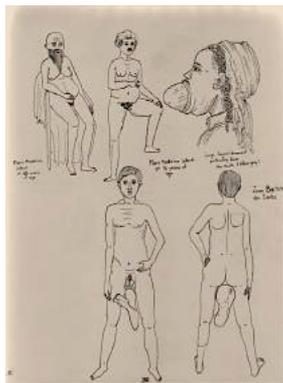












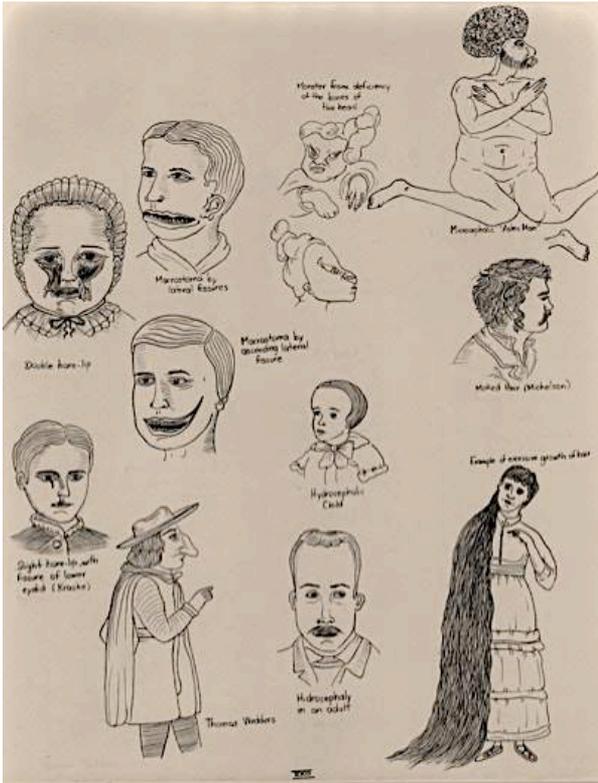


Fig. 49:
 Bitácora del Mütter Museum, registro de percances
 anatómicos.

Manual de Kung Fu con monstruos:

En este caso relativizar la forma, soslayar la anormalidad para que pase de lado y poder centrarnos en el movimiento, resulta siendo el núcleo de este trabajo, que bajo la forma de manual de artes marciales, intenta enunciar el hecho de ver en el monstruo, posibilidades que no solemos ver y que están ligadas a su cotidianeidad.

La perspectiva que tenemos del monstruo, es la de la imagen que nosotros captamos como espectadores donde vemos a ese otro que está en frente estático, dejándose observar, se convierte en objeto de estudio, en víctima paciente de un escrutinio visual sin fin. Es ahí cuando vale la pena detenerse a pensar: ¿Por qué siempre vemos al monstruo en un sólo plano si es un cuerpo?. ¿No es, no fue, un ser holístico? ¿Alguna vez no alentó vida, no tuvo pensamientos, no era sensible? Lo hallamos en catálogos de curiosidades, en carteles de circos antiguos, en libros de medicina, en tratados de anatomía, siempre es imagen. Claro, hablo del “monstruo clásico” todo lo que le menciona está casi en su totalidad ligado a lo visual, de ahí el sentimiento y los sentidos que volcamos con pasión e interés cuando lo observamos y hacemos imborrable su imagen.

Es este ejercicio lúdico -si se quiere-, se pretende pensar en ese monstruo más allá de la imagen, en la vida detrás de esta persona que no tuvo todos los momentos de su vida para posar para el mórbido espectador o ser material de anfiteatro: En este ente que tenía una rutina, unos caprichos, un estilo de vida.

Es por eso que con este *Manual de Artes Marciales con Monstruos* se busca ahondar en otra manera de aproximación al monstruo. ¿Por qué no pensarlo entonces desde una perspectiva más allá que el escaparate de estudio, exhibición, especulación e indagación? Se presentan, pues, una serie de pretendidos ejercicios realizados por personas con algún tipo de malformación, es como una muestra que va más allá de la alteridad y de las limitaciones que el cuerpo del malformado acostumbra a mostrarnos.

El cuerpo es un concepto que se asocia con animación. ¿Por qué este cuerpo no puede ejercitarse, meditar, interactuar y a la vez, darnos lecciones sobre esto? ¿Por qué no, si al final de cuentas es una persona más, con procesos biológicos, sensoriales, espirituales, si puede en su breve estancia terrenal padecer y eventualmente tener momentos gratos? ¿Por qué sus limitaciones nos hacen creer que debe ser una persona postrada, estática, congelada? Claro, este aparta-

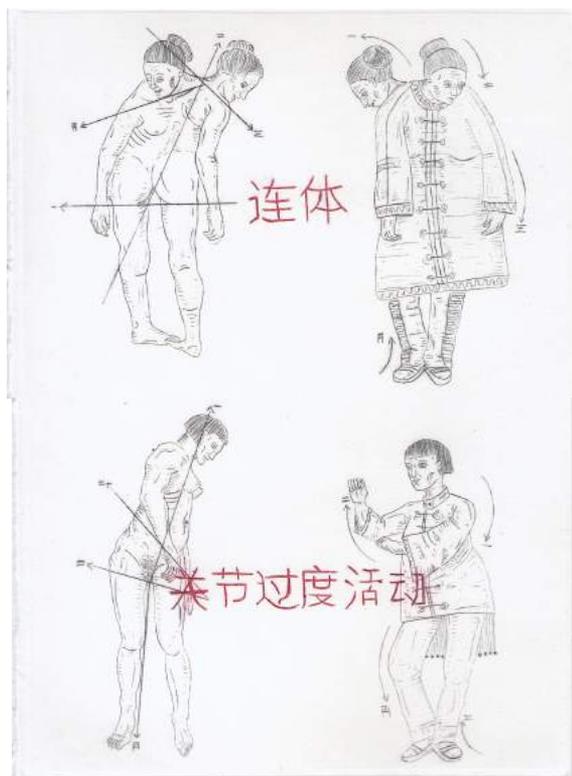
do puede parecer cruel, quizás haya quien crea que hay burla y sarcasmo en estas imágenes, pero en realidad, estas fintas, saltos y giros que hacen los dibujados, lo que quieren decir es que sí, que es posible que algunas de estas criaturas hubieran querido y de pronto ser capaces, de ejecutar estas rutinas.



Impresión digital y encuadernación
11 cm x 7 cm
2017













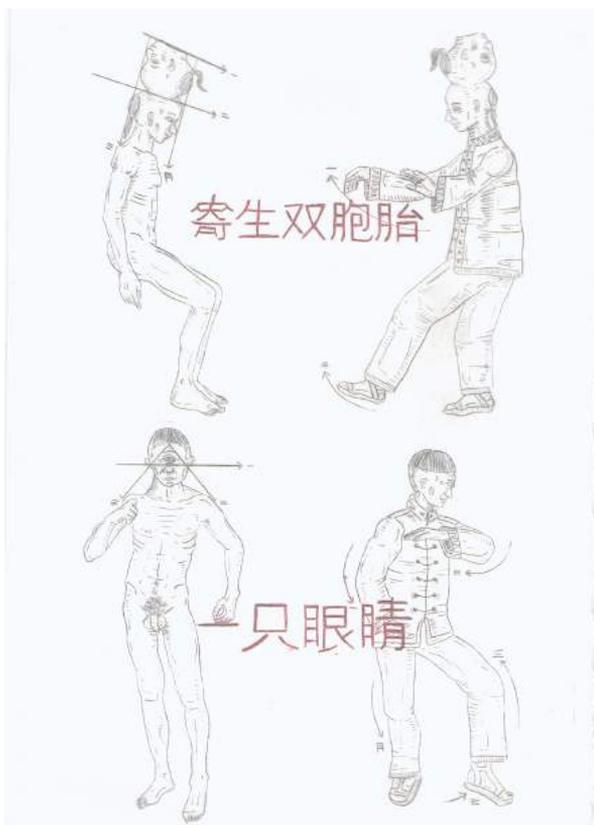
皮角



头颅两个











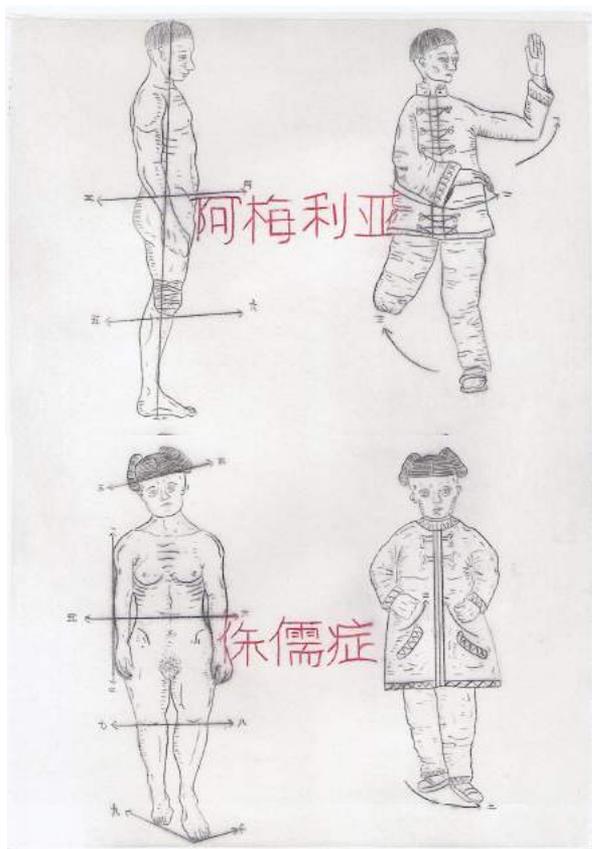
















Fig. 50. Vanessa Negret. Manual de Kung Fu con Monstruos

Esta serie de grabados sobre acrílico, y cuya impresión se llevó a cabo en el espacio de grabado *Second State Press*⁸⁷ en Filadelfia durante la estancia de investigación en esta ciudad durante el segundo semestre del año 2016, alude a una serie de ejercicios llevados a cabo durante el aprendizaje de técnicas de Kung Fu y meditación, de ahí que se haga una referencia en cuanto a escritura y ropajes propios de China, de donde es originaria esta práctica. Las palabras escritas enuncian el nombre del padecimiento o síndrome en cada lámina. Además, como dato importante, vale la pena decir que muchos casos sobre alteraciones morfológicas como las que se representan en las lustraciones presentadas arriba han sido acopiados y documentados en el continente asiático, no sólo durante el siglo XIX que es el que enmarca temporalmente el desarrollo de esta investigación, sino también en la actualidad.

⁸⁷ Second State Press: <http://secondstatepress.org/>

3.2 EXPANSIÓN E IRRUPCIÓN DIBUJÍSTICA EN OTRAS SUPERFICIES

Todo este proceso en torno a la producción y la aproximación de nuevas nociones de índole “teórico” y formal, permitió que la investigación se ampliara en sentidos que antes no fueron abordados y desarrollados, tanto fue así que se incursionó en diferentes técnicas y materiales nunca antes contemplados en mi práctica profesional. Esto, en el aspecto de técnicas vinculadas al grabado como disciplina, la ilustración y el abordaje de soportes como tela y cerámica, elementos nuevos, que aportaron no sólo una profundización a nivel disciplinario, sino conceptual, respecto al discurso de cada imagen.

3.2.1 INSTALACIÓN

La instalación se ha vuelto un auxiliar muy interesante en el contexto del dibujo y el grabado, tanto así que ha sido la manera de detonar el potencial de éstos, ya que muchas veces se ven reducidos al resguardado que les da una carpeta o enmarcados en solitario, como piezas únicas y sin posibilidad de diálogo con el espacio. Otra cosa que constriñe la exhibición de grabados y dibujos es su reducida dimensión, lo que para el curador, galerista, espectador, y sobre todo para el artista, complica las cosas por el manejo del espacio y dentro de esto, el costo de un lugar versus el tamaño de la obra, entendible, claro. La instalación generalmente va de la mano con obras de cierta envergadura en cuanto a sus proporciones se refiere, porque estas irrumpen en el espacio y lo afectan directamente, mientras que las obras de carácter bidimensional, aunque lo afectan, solamente lo hacen desde el alcance que les da un muro o una repisa y desmenuzando más, los lienzos, por pequeños que sean, casi siempre superan en talla a los grabados, entonces, pocas pinturas ocupan más área que varios grabados, es la norma.

Ahora bien, la incontable cantidad de posibilidades que tienen las técnicas bidimensionales, se ha visto superada por la potente e invasiva

imagen tridimensional y su disposición en un espacio. El diálogo entre ambas - imagen bidimensional y tridimensional- se vuelve ahora discurso y da esa alusión de tercera dimensión al dibujo o a la impresión, al afectar y aludir ese otro carácter del que al parecer, las imágenes “planas” carecían. Ahora la línea no es más un volumen sugerido, atraviesa el espacio y lo quiebra, cuestionando así los elementos sujetos a éste como vacío, dimensión, profundidad y entorno.



Fig. 51: Vanessa Negret. Siameses.



Cerámica:

Costumbrismo suntuoso y monstruoso

Con este proyecto se intervinieron una serie de piezas en cerámica, en las que se plasmaron una serie de escenas en torno a la sexualidad de los monstruos, es decir, se tomaron como referentes escenas, poses y composiciones del libro del *Kama-Sutra*, para retratar ciertas situaciones en las que personas con malformaciones aparecen. La idea es traer a colación nuevamente la idea de relativizar la figura del monstruo e intentar evocar esa imagen de sujeto que a pesar de que se contemple como sujeto de estudio, tiene una cotidianidad, sensaciones y necesidades inherentes al hombre común.

Las escenas representadas, se hicieron en superficies de cerámica, como se mencionó anteriormente, porque es sobre ese material en el que muchas culturas dejaron constancia de sus hábitos y costumbres, además, también haciendo una referencia estética a los jarrones griegos y etruscos, en los que como frisos o viñetas, convergían una serie de relatos, travesías y sucesos, en los que se contaba una historia, se evidenciaba un hecho o se hacía alegoría a la cotidianidad de la gente.



Fig. 52: Vanessa Negret. Cerámica: costumbrismo
suntuoso y monstruoso



Figs. 53 - 54





Fig. 55: Detalles



Fig. 56

3.3 ESPACIO Y PARED, SOPORTES MAS RUIDOSOS

El cartel es una de las manifestaciones gráficas que permite mayor difusión y facilidad de exhibición de una imagen o idea. En mi producción, la forma del cartel, panfleto o volante siempre estuvo presente bajo la consigna de medio para hacer visible de manera colectiva y multiplicada una “ocurrencia” y hacer efectiva la transmisión de ella. Es así como por medio de este tipo de manifestaciones gráficas encuentro la manera de hablar de algunos aspectos formales y conceptuales que surgieron en esta investigación. La reproducción hecha por estos medios que facilitan la multiplicación del trabajo y que no es necesariamente la más ortodoxa, es un arma útil cuando se quiere multiplicar y potenciar la difusión y visibilidad de la información o el trabajo que realiza el artista.

En los proyectos *Tradición transgresora* y *Mimesis arbitraria*, planteo la idea del cartel como medio que sobre la frialdad pétreo de un muro, puede detonar una serie de cuestionamientos desde y para todos, ya que es una de las manifestaciones abiertas a toda clase de espectadores y que junto con el espacio público, han potenciado históricamente la difusión de imágenes que pueden parecer fuera de lugar, pero que están ahí para todos,

que reclaman nuestra atención y que desde ese lugar muchas veces nos cuestionan como espectadores, como sujetos y como ciudadanos.

Además al ser un elemento estéticamente interesante en cuanto a su diseño e impresión, su vínculo intrínseco con lo que es la tipografía -hija menor de las artes plásticas-, y todo lo sujeto a esto, pero sobre todo, por su potencia comunicativa, se convierte también en algo que de cierta manera, al estar en el espacio público y verse convertido en objeto diario de las miradas de los transeúntes, pasa a otra dimensión, al plano de la memoria colectiva, lo cual lo hace aliado del recuerdo, de ese algo que se percibe como conocido y que entra en un panorama familiar para todos: Muta en una imagen conocida e integrante del imaginario colectivo.

Otras veces ocurre que el sentido mismo del cartel sobre el muro, en lugar de ser elemento didáctico que apela a nuestro humanismo para reclamar atención sobre ciertas miserias, se torna en el dedo acusador que señala lo arbitrario y por lo tanto pasa a subvertir el orden del establecimiento. Así pues, esta forma de difusión -cartel sobre muro-, puede poner al artista sobre el filo de la navaja y por eso debe demarcar muy bien los linderos sobre lo que pretende mostrar al público. Un cartel -una imagen vale más que mil

palabras, se dice- puede ser el equivalente a un libelo y a un panfleto.

También es inherente a el ese carácter de temporalidad, de decaimiento, de ser una fácil presa del desgaste al que lo somete el tiempo y a las inmisericordes condiciones de los elementos propios de la intemperie, que finalmente lo destruyen. También está sujeto a otras acciones, éstas de parte del hombre: es rasgado, editado, sustraído o cubierto por otro hermano con otro mensaje que lo solapa, desplaza y suplanta, dándole así su conocido sentido de elemento de transitorio. Siempre muere vejado.

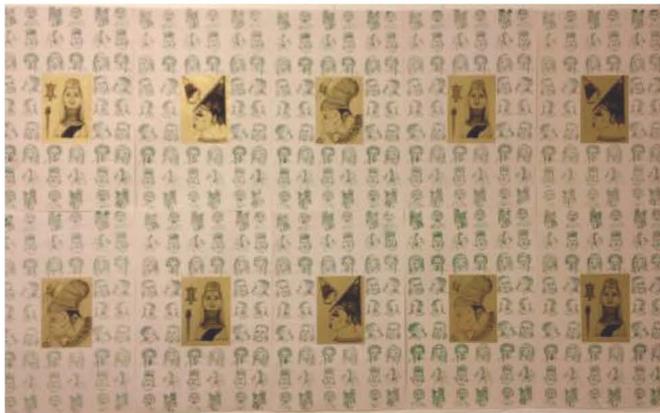
Tradición transgresora:

Como se planteó en el capítulo en torno a *Nuevos Cuerpos: Tradición Transgresora*, las modificaciones corporales siempre fueron consideradas como elementos inherentes al ser humano, es así como bajo la forma de aros, aretes, narigueras, deformaciones del cráneo, de los labios, de los pies, del cuello, entre otros, se crearon una serie de cuerpos propios y específicos. Si para los “civilizados” esas costumbres eran bárbaras, aberraciones de pueblos incultos y supersticiones, para sus practicantes eran parte fundamental de sus ritos, de sus costumbres y de sus patrones estéticos.





Fig. 57: Vanessa Negret. Tradición transgresora.



Mimesis arbitraria:

De las indagaciones y apuntes realizados en el Mütter Museum, surgen aproximaciones que a manera de paralelo, recrean las anormalidades y los puentes que permiten comparar las desviaciones anatómicas en los humanos, en comparación con las deformaciones de la misma índole halladas en animales. Entonces, sobre un cartel se representa esta imagen global de lo que son las alteraciones comunes en seres del mismo orden: el hombre y el animal.

Además, se retoma ese *quid* del asunto de la monstruosidad que tanto atormentó a científicos e investigadores: ¿Es el monstruo ese puente inquebrantable entre la figura del hombre y el animal, seres solamente separados por el “inteligencia de la una” y la “irracionalidad” de la otra?. ¿O será que más bien lo que aterriza al hombre es su cercanía casi innegable, no por su aspecto, sino por su accionar, lo que lo convierte en una especie más feroz que cualquier animal considerado agresivo y fiero? ¿El verdadero tormento radica en la cercanía que aparentemente el monstruo evidencia entre los diferentes reinos de la naturaleza?

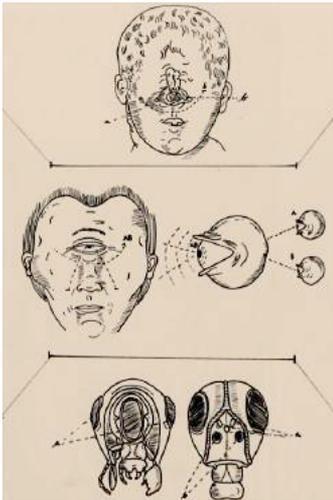
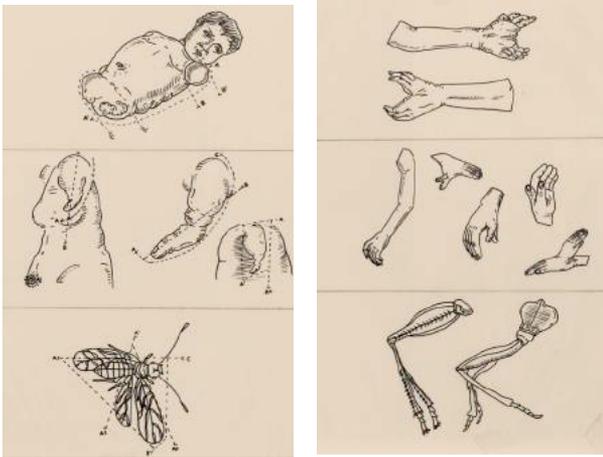


Fig. 58:
Vanessa Negret.
Mimesis arbitraria.



Figs. 59-60: Vanessa Negret. Mimesis arbitraria.





Fig. 61



Figs.62-63



CONCLUSIONES

La manera de abordar los tópicos en esta investigación sobre la monstruosidad y su concatenación con el dibujo y todos los demás conceptos que paulatinamente fueron sujetándose a este par de grandes tópicos, generaron finalmente una cadena interminable de anotaciones en las que a manera de resumen y ajustándolas a lo que debía ser este texto, dieron como resultado aún más preguntas que respuestas.

En este sentido las pocas conclusiones que puedan extraerse, pueden permitir una serie de análisis aún más extensos ya que los tópicos centrales son conceptos hasta ahora inconclusos para la mayoría de investigadores que los han abordado. Quiero pensar que no se da por cerrada y terminada la aproximación y el impulso que nos generan nuestras pesquisas en torno a la imagen monstruosa desde el arte y la representación. Específicamente el dibujo y la gráfica deben convertirse en una buena disculpa para que quede latente el interés y la necesidad de ahondar más en un tema milenario de este tipo y que nos impulsa a buscar, desentrañar y divulgar nuevos mitos, nuevas interpretaciones, posibilidades y representaciones: Otras fases de la otredad del ser humano.

En un sentido formal antes que conceptual, ya que lo que nos congrega en este trabajo es el arte y las prácticas derivadas de éste, sería coherente hacer referencia al capítulo en torno al *Dibujo y la monstruosidad*, en el que se dieron una serie de cuestionamientos y deducciones hechas desde el estudio elaborado en el *Mutter Museum* de Filadelfia. Los planteamientos resultado de las observaciones a partir del trabajo elaborado en este museo sirven como preámbulo para hablar de las conclusiones de este trabajo, es decir, en este apartado se plantean una serie de apreciaciones percibidas desde la práctica del hacer y rehacer y es por eso que para tener una idea específica de lo que acá se presentará como una conclusión a grandes rasgos, es prudente no olvidar lo que en este apartado se deja como constancia.

Ahora bien, la tesis que sirvió como preámbulo para esta investigación, planteaba y suponía el hecho de proponerle al monstruo dos salidas: la de sujeto social y moral o la de sujeto meramente representado y representable, todo esto desde la premisa de generar “filtros” para poder aceptar o al menos entender la figura monstruosa.

Pero con lo anterior es donde aparece la contradicción, ahora conocemos las múltiples causas que hacen posibles las malformaciones genéticas:

La ciencia nos ha dado argumentos contundentes al respecto. Quien se aferre a argumentos trasnochados es o porque vive en un lugar al que los medios de comunicación no tienen acceso o es una persona decididamente obtusa. Pero a pesar de que la ciencia nos lleve de la mano hacia la iluminación que nos da el conocimiento y se nos presenten explicaciones ciertas, probadas, refrendadas y comprobadas, no se deben aceptar porque sí, para soliviantar la conciencia y engrosar nuestro entendimiento.

Es imperativo levantar los anatemas que sobre los monstruos pesan y quitarnos el miedo y las aprehensiones, pero no deja de ser válido el interés y la necesidad recóndita para muchos, de seguir cobijando la idea del mito en torno al monstruo, a ese ser que a través de relatos e imágenes se nos ha presentado como inverosímil, producto de nuestras fantasía y temores y peor, de nuestras culpas y errores. Al menos aceptando esto, podemos vivir en un cómodo espacio en el que pueden pernoctar la fantasía y el encanto de las cosas oscuras, prohibidas; adentrarnos en lo desconocido y lo arcano con menos inocencia y temor que antes, pero dejando un amplio margen para que la imaginación se extienda como un amplio manto sobre la razón.

Ahora bien, siendo más específicos, la principal conclusión es acerca del tipo de aproximación que el artista dibujante tiene frente al objeto de estudio, en este caso y como se refleja a lo largo del texto, se puede concluir que es un tipo de acercamiento diferente que el presente en el “trato” con artistas de otras disciplinas. Es así como el dibujante genera un tipo de contacto más sutil casi inherente a la misma técnica que desarrolla. Esto es, la sutilidad con la que se trabaja y detalla la imagen, es similar al carácter de observación y apunte presente en el escrutinio del modelo.

Respecto al dibujo como técnica surge a su vez otro aspecto: Este se nos presenta como un acto deliberadamente agresivo. El hecho de atacar un soporte con un instrumento e ir generando sobre él formas que le son ajenas, resulta convirtiéndose en un hecho casi violento e invasivo, en el que se crean formas ajenas a ese plano, formas que no se esperaban y que van surgiendo, produciéndose desde la subjetividad del artista, aludiendo solamente a una caracterología personal y específica que sólo la mente del artista es capaz de concebir: ¿Qué es esto sino su interpretación única y personal de lo monstruoso?.

Ahora bien, otra aproximación respecto a la disciplina de dibujar se resuelve aquí como una

manera de producir documentos: Registros para la memoria. El primer instinto al percibir o presenciar algo remite al artista y al papel y en él, con la pluma en la mano, a anotar y referenciar imágenes, ese algo que no queremos que se pierda en el olvido o la desatención. Es ahí como el dibujo se convierte en auxiliar de la memoria, el ojo ve pero no puede retener la imagen, es en ese momento cuando un apunte, un esbozo, un trazo, una línea grácil o tosca, se convierte en la primera etapa de un proceso testimonial, de una verdad que es cierta para nosotros.

En el sentido del dibujo y la monstruosidad, resulta totalmente fuera de lugar el hecho de traducir una forma tridimensional como lo es un cuerpo, en una imagen bidimensional, he ahí el primer acto de deformar a través de la representación. Un cuerpo consta de tres dimensiones, vemos líneas en este porque percibimos contornos y porque la manera de nosotros, como hacedores de imágenes, es traducir el mundo a líneas, manchas, contrastes y volúmenes para poder generar una imagen, sustrayéndole una dimensión de la que el papel no tiene dominio como soporte plano, ahí ya hay un primer punto de deformación, al plasmar la realidad en una bidimensionalidad que no le corresponde la estamos alterando y modificando por el sólo hecho de aglomerarla en dos planos; ya no es un cuerpo, es la abstracción de éste en líneas, en

dibujo, pero líneas que a su vez transmiten de manera tácita el carácter del artista que las elabora, unas veces más robustas, otras veces más onduladas, otras veces más firmes, pero nunca como la línea real que se está percibiendo, porque simplemente lo que percibimos no existe: Es una ilusión sensorial.

Otro aspecto que vale la pena rescatar es el de como se planteó en otros capítulos de la tesis, la manera en que se iban a manejar las imágenes y los modelos usados como referentes en este recorrido. La idea de este trabajo es que el dibujo subvierta esa imagen preconcebida del monstruo, de ese ser deforme y nos lo presente más amable y accesible. La mayoría de las veces la iconografía del monstruo que está consignada en los diferentes documentos y obras de artistas es la de “monstritos”, valga aclarar: Es la de embriones, fetos, nonatos, mortinatos y niños que no sobrevivieron sino poco tiempo luego de su nacimiento, al decir de los médicos, “productos no viables”. Estas imágenes por lo tanto, llevan tatuadas las facciones de la inocencia de quien no alcanzó a sufrir, por eso tienen muchas veces un aire de sosiego, de paz y de la ternura propia de los niños, así, se puede explicar la neotenia que nos deja asomarnos a ellos con menos prevenciones de las que tenemos cuando se trata de personas que logran más edad.

En el sentido de la monstruosidad aparecen enunciados que más que responder a preguntas planteadas desde el comienzo de esta investigación, se convierten en interrogantes aún más grandes y algunos sin respuesta. Aparecen entonces cuestionamientos en torno a por qué la apatía o el desprecio muchas veces visceral frente a la figura del monstruo. Debe ser porque se asocia con la enfermedad, con el pecado, con la maldad y otras sindicaciones protervas y oscuras que lo degradan.

Además, según lo planteado por varios de los autores referenciados a lo largo del texto, hay una atmósfera de animalidad que se asocia con lo monstruoso, animalidad en la que además de las características de ser humano en su conformación, así sean distorsionadas, hay también una cierta dosis de formas que se hallan más en las “bestias” que en el ser humano. Extremidades que semejan pezuñas, piel escamosa, protuberancias en la frente a manera de incipientes cuernos, membranas interdigitales, colas, orejas lupinas, etc. Pareciera que esto es lo que más repele al público. ¿Qué es lo que finalmente incomoda? ¿Ver que un congénere tenga manifestaciones físicas de características casi animales? ¿Eso lo que lo aterra? ¿Es de pronto, que no pueden creer que si Dios hizo al hombre a su “imagen y semejanza”, entonces, cuál es el que se parece a su deidad? ¿Será que en ellos -los mons-

truos- están plasmadas todas las aberraciones y enfermedades que acompañan al hombre y hay un acendrado sentimiento de culpa del que no escapan y del que no entienden gran cosa? ¿Es posible que sea el instinto de conservación porque -el hombre- se considera vulnerable ante él -el monstruo- lo que hace que rehúya su presencia? Es todo un misterio, pero sí es cierto que hay un miedo y una aversión atávicos en este sentido.

El hombre, como especie, tiene una clara diferenciación ante los demás animales; ellos son indiferentes a sus monstruos, unas veces los devoran ellos mismos y a otros los dejan para alimento de necrófagos, pero en general, es la propia selección natural la que se encarga de depurar a las especies de sus vástagos contrahechos, enfermos, malheridos, incompetentes y viejos. ¿Cómo lo hace? La muerte es la primera herramienta y la segunda, les niega la posibilidad de reproducirse, de aquí, el significativo valor del macho alfa o dominante, para dar cabal cumplimiento a la premisa de la naturaleza de que solamente los mejores y más fuertes traspasen su simiente a las generaciones que los precederán. El ser humano está definido por frases, máximas, escolios que aquí sobra mostrar, pero como una de sus características es el temor a la ineluctable muerte y por una especie de temor cervical, tal vez, paradójicamente por eso los colecciona, de ahí

tantos y diferentes rituales funerarios hay en las diferentes culturas de ayer y hoy y gracias a esto, también es que el hombre hace un paréntesis en esas costumbres para preservar aparte a sus ostentos. Por eso es que hay la suficiente documentación que permite escudriñar en el área de la teratología y además extenderla a otras aberraciones físicas y mentales que podemos enfrentar como seres vivos sujetos al trabajo que hace la naturaleza.

Es interesante saber que el “lado oscuro” de los hombres, ese que nutre las fantasías y los temores de nuestra especie deja un campo abierto a la investigación, a la especulación y al trabajo artístico serio y documentado que respalde y soporte por enésima vez, que cada perspectiva es nueva y todas esas “situaciones desagradables” enriquecen nuestra sensibilidad.

¿Qué resultaría de trabajar con las otras aristas de la fealdad y la anormalidad: El asesino, el criminal, el loco, el que por una enfermedad o accidente se vuelve monstruoso, la prostituta, el apóstata, el contradictor, el opositor político, el bárbaro (extranjero), el blasfemo, el réprobo, el renegado, el traidor, en fin, todas esas personas que por ser desagradables físicamente o por no pertenecer a nuestro redil o escapar de él, quedan

inmediatamente incluidas en el catálogo de lo malo, lo pervertido, lo peligroso y lo feo?.

Hay una cuestión final, un interrogante incontestable y para muchos casi axiomático: ¿Por qué todo lo malo es feo?

Esta investigación, en el aspecto de la indagación en torno a la disciplina del dibujo y el trabajo sobre la noción de cuerpo alterado y monstruoso, enriquecerá valiosamente todos los procesos que de aquí en adelante surjan no sólo respecto a nociones de tipo formal vinculadas a la práctica y al quehacer artístico, sino también respecto a las diferentes apreciaciones que día a día se van concibiendo en torno a lo que es la innumerable cantidad de posibles fisionomías que bajo la noción de monstruo, evolucionan y cambian, presentándonos una infinidad de posibilidades a las cuales definir con el sustantivo cuerpo. Todo este conjunto de conocimientos que hay que acendrar mediante la investigación constante y metódica y su consolidación textual e imagenológica en mi práctica artística, deben dejar, al cabo de su ejecutoria, una obra consolidada, diáfana, didáctica y lo suficientemente clara y enriquecedora para las personas que se acerquen a ella.



GLOSARIO

ABOMINACIÓN: El verbo abominar, de donde deriva abominación, procede etimológicamente del vocablo latino “*abominari*” con el significado de condenar, maldecir o aborrecer a sujetos o a objetos. Podemos traducir “*ab*” como alejamiento y “*ominis*” como presagio. El objeto de la abominación es algo despreciable y maldito, y presagia algo malo y funesto. Lo que es abominable provoca terror y repulsión, rechazo y uno siente deseos de huir ante su presencia.

AGENESIA: Ausencia de un órgano.

ALTERIDAD: Procede del latín, concretamente de la palabra “*alteritas*”, que es fruto de la suma de dos componentes: “*alter*”, que puede traducirse como “otro”, y el sufijo “*-dad*”, que se usa para indicar “cualidad”.

Alteridad es la condición de ser otro. El vocablo *alter* refiere al “otro” desde la perspectiva del “yo”. El concepto de alteridad, por lo tanto, se utiliza en sentido filosófico para nombrar al descubrimiento de la concepción del mundo y de los intereses de un “otro”.

AMORFO: La palabra amorfo significa desprovisto de forma o que esta no es determinada. Es una palabra que se originó en el griego, ἄμορφος de donde el prefijo “*a*” denota carencia y “*morfos*” se refiere a la forma.

Se aplica también a cualquier cosa o conjunto de cosas carente de determinación, orden y/o método, ya que la forma, es junto a la materia según la visión aristotélica lo que determina a la sustancia (“lo que es, en tanto que es”).

ANATOMÍA: Tiene su origen en el latín *anatomía* que, a su vez, procede un término griego que significa “disección”. El concepto permite nombrar al análisis de la conformación, el estado y los vínculos de los distintos

sectores del cuerpo del ser humano y de otros seres vivientes.

La anatomía, por lo tanto, estudia las características, la localización y las interrelaciones de los órganos que forman parte de un organismo vivo. Esta disciplina se encarga de desarrollar un análisis descriptivo de los seres vivientes.

ANOMALÍA: Anomalía viene del griego *anoma-lia*, que significa desigualdad, aspereza y se contrapone a *omalos*, aquello que es igual, unido, liso. Etimológicamente anomalía significa *an-omalos*, desigual, pero se ha cometido el error de derivar anomalía (de *nomos*) del término latino *norma*. De acuerdo con Canguilhem, el científico, además de su intención cuantificadora, demuestra su pretensión normativa. Esto lo advierte, fundamentalmente, en los equívocos en el uso de los conceptos de anomalía y de anormal. Para mostrar esto recurre al *Vocabulario filosófico* de André Lalande, donde *anomalía* es un sustantivo al cual no corresponde ningún adjetivo y, a la inversa, *anormal* es un adjetivo sin sustantivo, de tal manera que el uso los ha acoplado convirtiendo el término “anormal” en el adjetivo de “anomalía” (Cf., Canguilhem, 1971, p. 96).

ANORMAL: Anormal es un adjetivo que se utiliza para nombrar a aquello que se encuentra fuera de su estado natural o de las condiciones que le son inherentes.

Lo anormal es lo infrecuente, lo que escapa de lo común o de la lógica.

AUTARQUÍA: El origen etimológico de la palabra autarquía es griego. Proviene de *αὐτάρκεια* que indica autosuficiencia, considerando varias corrientes filosóficas griegas, virtuosa a la persona que pudiera lograr una vida autárquica en el sentido de autosuficiente en el ejercicio de la virtud, para llegar a la felicidad, lo que puede hacer el sabio u hombre prudente, que logra independizarse de lo externo, en lo físico y en lo espiritual. Las escuelas que lo sustentaban fueron los cínicos, estoicos y epicúreos.

BÁRBARO: Los bárbaros, por otro lado, eran los extranjeros; es decir, todos los que eran ajenos a los pueblos griegos y que, por tal razón, hablaban de manera deficiente la lengua helénica. De ahí el origen de la palabra *bárbaro*, que significaba aquel individuo que, al querer comunicarse con los helenos, balbuceaba la lengua de éstos produciendo solamente sonidos parecidos a un *bar-bar*. Para autores como Aristóteles aunque los bárbaros, cuya naturaleza era la de un ser incapaz de levantarse por encima de la condición de mujeres y esclavos – que poseían cuerpos sin calor de cuerpo y de alma –, habitaran ciudades, inevitablemente eran gobernados por reyes y, en consecuencia, se sometían a la voluntad de otro.

BELLO: Lo bello y todo su contexto vinculado a este tema (armonía y proporción).

Por ejemplo Plejánov o Georg Lukács afirman que lo bello se encuentra en la unidad de contenido y forma que tiene el propio objeto bello.

Para León Bautista Alberti, teórico de la arquitectura renacentista, “la belleza es una concordancia de las partes de un conjunto, de tal manera que nada se puede agregar, quitar o cambiar sin hacerlo menos agradable”. Y complementa su definición con esta otra: “la belleza es una especie de armonía y de acuerdo entre todas las partes que constituyen un todo construido según un número fijo, cierta relación, cierto orden, tales como lo exige el principio de simetría que es la ley más elevada y más perfecta de la naturaleza”.

- Lo feo y lo bello según Humberto Eco: Si se examinan los sinónimos de "bello" y "feo", se ve que se considera bello lo que es bonito, gracioso, placentero, atractivo, agradable, agraciado, delicioso, fascinante, armónico, maravilloso, delicado, gentil, encantador, magnífico, estupendo, Excelente, excepcional, fabuloso, prodigioso, fantástico, mágico, admirable, valioso, espectacular, espléndido, sublime, soberbio, mientras que feo es lo repelente, horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odio-so, indecente, inmundos, sucio, obsceno, repugnante, espantoso,

abyecto, monstruoso, horrible, hórrido, horripilante, sucio, terrible, terrorífico, tremendo, angustioso, repulsivo, execrable, penoso, nauseabundo, fétido, innoble, aterrador, desgraciado, lamentable, enojoso, indecente, deforme, disforme, desfigurado (por no hablar de cómo el horror puede aparecer también en terrenos como el de lo fabuloso, lo fantástico, lo mágico y lo sublime, asignados tradicionalmente a lo bello).

BESTIARIO: Con origen del vocablo latino *bestiarius*, bestiario es un concepto que se emplea con referencia a las colecciones de textos e ilustraciones de animales, ya sea reales o del terreno de la fantasía que se realizaban en la Edad Media.

Los bestiarios medievales, por lo tanto, reunían información sobre distintas bestias. Por lo general se centraban en la descripción de estas criaturas, incluyendo además lecciones sobre moral. Las características de los animales que se mencionaban solían basarse en motivos religiosos: por eso eran textos más simbólicos que científicos.

BIZARRO: La etimología de la palabra bizarro se encuentra en el vocablo italiano “*bizzarro*” con el significado de valiente, impetuoso, bravío, de carácter firme, o furioso, y fue usada en Italia desde el siglo XIII. En castellano recién comienza a usarse el término “*bizarro*” desde mediados del siglo XVI en el lenguaje literario, aunque también cotidianamente.

Además de cómo sinónimo de valiente y esforzado, en castellano se usa popularmente (aclaramos que la RAE no acepta este significado de la palabra que vamos a explicar a continuación) para designar lo que resulta extraño, fuera de lo común, grotesco o extra-vagante, tomando para ello, la acepción que tiene la palabra “*bizarre*” en los idiomas inglés y francés.

BUFÓN DE CORTE: El personaje del bufón profesional se popularizó en la Edad Media y Renacimiento europeo. Aquí trataremos del personaje real no el del folklore o del

bufón literario (trickster y tontos, sabios).

Siempre se piensa en los bufones llevando ropa de colores alegres y sombreros excéntricos de modelos variopinto. Su sombrero distintivo era una gorra con campanas en cresta de gallo; hecho de la tela, tenían tres puntos flojos cada uno con una campana de tintineo al final. Los tres puntos del sombrero representan los oídos del burro y se llevaban puesto en tiempos tempranos. Otros elementos distintivos eran su risa sardónica y su cetro fingido, bastón o en francés *marotte*.

Esta es la imagen que tenemos del bufón y el de mayor influencia es el bufón de corte europeo, pero estos personajes extraños y raros resultan ser una figura universal, aunque con otra imagen, ya que los hubo en la Antigua China, el Antiguo Egipto, el Imperio mogol de la India, Oriente Próximo, Imperio Romano, África, América precolombina, incluso Australia tuvieron diferentes personajes como bufones.

CÁNON: La palabra cánon significa “*vara*”, instrumento usado para medir, por lo cual se aplica para designar montos a pagar, por ejemplo: “se ha establecido un canon para el uso de las tierras públicas”. Esto por ejemplo, se empleó en la Antigua Roma, en el contrato de enfiteusis en el que se debía pagar un canon anual, que se llamaba “*vectigal*” que se traducía en griego como plantación. De allí también pasó a significar: “regla impuesta o medida correcta” y es un término latino, tomado a su vez, del griego “*kanon*”.

CLÍNICA: El concepto de clínica se utiliza con referencia al ejercicio de la medicina (la ciencia dedicada a prevenir, diagnosticar y tratar las dolencias, las enfermedades y los trastornos del ser humano).

Con esta noción se construyen diversas expresiones vinculadas a la práctica médica. Un análisis clínico, en este marco, consiste en el examen de sustancias o elementos presentes en el organismo para establecer un diagnóstico.

COLECCIONISMO DE MONSTRUOS: Dentro del conjunto de los denominados “hombres de placer”, personajes que entretenían a reyes y cortesanos durante la Edad Moderna, un grupo minoritario fue el de los fenómenos, portentos o monstruos. Aunque algunos permanecían de forma estable en las cortes, en la mayoría de los casos su estancia en palacio era breve, justo el tiempo de satisfacer la curiosidad de los cortesanos, tan propia de la época, que obedecía a un interés -en parte científico, en parte morboso- por lo diferente, lo imposible, lo nuevo o lo exótico, que surge durante el Renacimiento y dio lugar a los Gabinetes de Curiosidades o Cámaras de Maravillas (Wunderkammern en Alemania). Las muchas imágenes de estos personajes “monstruosos”, con las que se quería dejar constancia de su rareza, hacen que puedan considerarse parte de ese coleccionismo extravagante que mostraron muchos monarcas y nobles de la época.

CONTRAHECHO: Este término etimológicamente viene del participio irregular del verbo activo transitivo “*contrahacer*” con ella de la preposición “*contra*” del latín “*contra*” y del adjetivo y sustantivo “*hecho*” del latín “*factus*”. Adjetivo. Esta palabra se dice de un animal, persona o planta que tiene corcovado, deforme, deformado, dislocado, luxado, jiboso, cheposo y encorvado el cuerpo en cualquiera de las partes de forma anormal. Esta expresión se puede emplear como sustantivo.

CUERPO: Cuerpo de un objeto es lo apreciable en él de manera sensible, en su longitud, profundidad y latitud, que ocupa un lugar en el espacio. Así podemos apreciar objetos corpóreamente pequeños, medianos y grandes, y de diversas formas, conformando una unidad. Cuerpo extraño es aquel que se adiciona a otro sin pertenecer a su esencia, y afectándolo: Por ejemplo, “me clavé una astilla, y la piel lo rechaza como cuerpo extraño”. En anatomía, se llama cuerpo, a la materia orgánica que constituye las dife-

rentes partes de los integrantes del mundo animal: cabeza, tronco y extremidades.

DEFORMACIÓN: Acción y efecto de deformar o deformarse. En biología, el cambio de la forma de una estructura. La alteración en la forma normal o proporción normal de un órgano o conjunto de órganos. La deformidad. En mecánica, la variación de la forma y dimensión de un cuerpo, debida a la acción de fuerza exterior.

DEFORME: Este vocablo en su etimología procede del latín “defōrmis” compuesto del pre-fijo privativo “de” y del sufijo “forme” del latín “formis” de la raíz de forma o en forma de. Este termino se dice de los elementos o cosas totalmente desproporcionado, desigual, disconforme, irregular o asimétrico en la figura o forma, que esta fuera de forma discordante o de la configuración normal. El que ha sufrido en alguna deformación en cuanto” el atributo fisico.

DIBUJO: Es la representación gráfica, median-te un solo color, en dos dimensiones (en este caso el soporte de trabajo) aquello que el ojo ve en tres dimensiones, es decir, los aspectos que presenta toda imagen: la forma y el volumen. Detrás de toda pintura, escultura, diseño, etc., se vislumbra la ejecución de un dibujo previo, ya sea real o mental. El dibujo es la técnica básica de todas las artes plásticas.

El principio del dibujo se utiliza como una herramienta, debido a que el concepto envuelve no apenas una herramienta, sino también, una determinante que se expande en muchas áreas, puesto que la psicología visual, determina un medio de comunicación, desde el comienzo de la historia, con la Cueva de Alta-mira, hasta la actualidad que demanda, un espacio todavía por ser explorado. Como dice el texto es una ayuda en parte para entender, comunicar, idear y resolver problemas. La

diferencia de este concepto como proceso y producto, una idea exteriorizada, y objetividad, el fin.

DIFERENTE: En tanto, la palabra diferente se encuentra en estrecha vinculación con otro término, el de diferencia, el cual generalmente surge cuando se habla de aquello diferente. La diferencia implica la cualidad que nos permite distinguir dos cosas, dos cuestiones, dos personas, entre otras alternativas. O sea, la diferencia supone lo opuesto a la semejanza y a la igualdad, así cuando se hable de la misma será porque no existen coincidencias entre las cosas, es decir, las mismas no presentan similitudes, sino todo lo contrario, no comparten de ninguna manera ninguna característica o cualidad.

DISGENESIA: Nombre genérico utilizado para designar a las malformaciones congénitas.

EL FREAK: Cualquier fenómeno o producto anormal u objeto inusual; anomalía, aberración o una persona o animal en exhibición como un ejemplo de una extraña desviación de la naturaleza; monstruo.

Un cambio repentino y aparentemente sin causa o un giro de los acontecimientos, la mente, etc. Una noción aparentemente caprichosa, ocurrencia, etc.

ESPÉCIMEN: La palabra espécimen en plural, especímenes; significa muestra o ejemplar, sobre todo en la medida en que es representativa de una clase de objetos o entidades. En biología espécimen es aquel individuo o parte de un individuo que se toma como muestra, especialmente el que se considera representativo de los caracteres de la población a la que pertenece. Los especímenes son conservados en colecciones biológicas, tales como herbarios, acompañados de información acerca de su origen y las condiciones de re-colección y preparación, información sin la cual pueden perder la mayor parte de su valor científico.

ESPERPENTO: Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.-El esperpento es un género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, dramaturgo y novelista de la generación del 98, que presenta una visión deformada y grotesca de la realidad con el fin de criticar o satirizar. Marcó una ruptura con el realismo burgués, un giro importante en la evolución del teatro contemporáneo. Valle-Inclán comparó esta estética con el reflejo en un espejo cóncavo: "Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo son absurdas.

El esperpento se caracteriza por la degradación, animalización o cosificación de los personajes; coloquialismos, gitanismos, y lenguaje popular y desgarrado; lugares feos y de mala reputación como los bares, burdeles, casinos de juego y callejones oscuros; la presencia de la muerte; y el empleo excesivo de contrastes.

EUGENESIA: Ciencia que se encarga del estudio de los factores capaces de modificar las cualidades raciales de las generaciones futuras con el objetivo de conseguir un perfeccionamiento biológico de la raza humana.

FENÓMENO: La noción de fenómeno tiene su origen en el término latino *phaenomenon*, que a su vez deriva de un concepto griego. La palabra se refiere a algo que se manifiesta en la dimensión consciente de una persona como fruto de su percepción. Pueden recibir el nombre de fenómeno, aquellos seres humanos o animales que presenten en su aspecto características monstruosas.

FENOTIPO: Conjunto de caracteres que manifiestan los individuos de una especie en un ambiente determinado.

FORMA AESTETICA: El prefijo A-, An- es de origen griego e indica negación, privación o carencia de. Etimológicamente procede del griego "a, an" con el mismo significado y está relacionado con los prefijos In-, I-, Im-(interminable, ilógico, imposible...) En este sentido el término "Forma estética" que no está registrado como término ofi-

cial en el diccionario, hace referencia a esa figura, forma, cuerpo o contenedor que carece de estética, belleza, gracia o de cualquier tipo de fenotipo que permita una clasificación precisa del sujeto.

GENOTIPO: Conjunto de genes que se determinan el fenotipo de los individuos de una especie. Generalmente, se refiere a la composición alélica de un gen particular o de una serie de genes.

GROTESCO: Según Bajtin: Lo grotesco, permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto. -La palabra grotesco la tomamos del italiano *grottesco* (perteneciente a una gruta), un derivado de *grotta* (gruta, caverna) palabra que procede del latín *crupta* o *cripta* (pórtico cubierto, galería subterránea artificial o natural) que nos dio en castellano gruta o cripta.

LINEA: Su etimología es griega, y proviene del vocablo “*linon*” aludiendo al hilo de lino. De allí fue tomada por el latín, de donde pasó a nuestro idioma.

La línea está formada por puntos alineados en forma longitudinal; recta, curva, ondulada o quebrada, en forma contigua e ininterrumpida. Es un punto que se expande. Pueden estar dispuestas las líneas, en sentido horizontal, vertical u oblicuo, y tener diferentes espesores (más finas o más gruesas). Si es demasiado gruesa dejará de ser línea para convertirse en un plano.

LITERATURA MÉDICA: La literatura médica es el conjunto de publicaciones científicas, donde están incluidos también las revistas médicas y los trabajos de investigación, como las tesis doctorales, sobre las diferentes especialidades de la medicina, como son la cirugía, pediatría, obstetricia y ginecología

MARAVILLA: La idea del monstruo corre pareja con la

de la maravilla, con la de milagro, con la de portento. El mundo es una maravilla y el monstruo, la maravilla de las maravillas...

....Existen hechos insólitos que están –o pretenden estar– insertos dentro de las maravillas naturales, es decir, que no obstante su portento, son reales. Algunos de estos hechos están cerca de lo milagroso. Esos hechos son tratados por la paradoxografía.

METODO: Teniendo en cuenta su etimología que nos remite a la significación “con camino” puede conceptualizarse al método, como el camino, trazado por medio de reglas y procedimientos, que conduce a un fin. Supone un orden lógico de pasos para llegar correctamente a la meta.

MITO: según MIRCEA ELIADE: Con respecto al término o palabra “ mito ” y su definición en el texto se manifiesta que sería difícil encontrar una definición de mito que fuera aceptada por todos los eruditos y que al mismo tiempo fuera accesible a los no especialistas.

Por lo demás, ¿ acaso es posible encontrar una definición capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales? El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.

Pero al decir de Mircea Eliade la definición que le parece menos imperfecta, es la siguiente: el mito cuenta historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los (comienzos), Dicho de otro modo: para Mircea el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una (creación): se narra como algo que ha sido producido, ha de comenzar a ser.

El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos”. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobre-naturalidad”) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy en día.

MITOLOGIA: La palabra mitología remite etimológicamente al griego, y de allí al latín, donde Mito-logía, se compone de “*mythos*” como relato subjetivo, tradicional, referido a otros tiempos, y no necesariamente cierto, con descripciones o hazañas fuera de lo común; y “*logos*” como pensamiento o razonamiento. Es por ello que la mitología se ocupa del estudio de los mitos, o también designa a la colección de ellos que pertenecen a un pueblo o a un tiempo histórico.

MORFOLOGÍA: Parte de la biología que trata de la forma de los seres orgánicos y de las modificaciones o transformaciones que experimenta; estudio de la forma externa y la estructura del órgano u organismo. morfología. En medicina, el estudio de la forma, aspecto general del cuerpo de una persona, a diferencia de la anatomía, que requiere la disección para mostrar la estructura: ver también somatotipo.

OFICIO: En líneas generales, el término **oficio** hace referencia a la ocupación que desarrolla de forma habitual una persona o a una profesión que corresponda a un arte mecánico. A diferencia de lo que se define como profesión, un oficio es aquella actividad laboral que no necesita de estudios formales para poder realizarla. En la mayoría de los casos, los oficios suelen ser trabajos que se realizan de forma manual donde el trabajador debe

conocer en profundidad aquella actividad laboral y poseer una gran habilidad para llevarla a cabo.

Como bien dijimos, esta actividad no requiere de estudios en un instituto o una universidad, sino que se debe trabajar con la materia y aprender por medio de la experiencia. Muchas veces, el oficio se transmite de generación en generación en una misma familia.

OSTENTO: Del latín *ostentum*, participio de perfecto neutro de *ostendō, ostendere*, ("exhibir, mostrar, exponerse ante la vista"), compuesto de *ob* ("ante") y *tendō, tendere* (tender, extender). Apariencia que denota prodigio de la naturaleza o cosa milagrosa o monstruosa, digna de verse.

OTREDAD: La otredad hace referencia a la consideración del otro, como individuo o grupo al que el yo no pertenezco y a las costumbres o cosas que son de terceros distintos de mí. Si tomamos la derivación latina del término podemos hablar de alteridad (del latín *alter* = Otro) como sinónimo de otredad. Según Freud, lo "Otro" es todo lo que no cabe en el concepto de "Yo", constituyéndose la madre en el primer Otro del que el ser humano tiene conciencia.

PALEOPATOLOGÍA: Paleopatología Ruffer la definió como "una doctrina sobre las enfermedades discernibles en los vestigios humanos y animales en épocas antiguas". Sus estudios fueron publicados póstumamente en la monografía *Studies in the Paleopathology of Egypt* (University of Chicago Press, 1921). La paleopatología utiliza técnicas que incluyen la autopsia, endoscopia, estudio microscópico de los tejidos revitalizados mediante rehidratación (para lo que Ruffer ideó una solución a base de alcohol y bicarbonato sódico), aparte de todas las de diagnóstico por imagen, rayos x, tomografía axial computarizada, resonancia nuclear magnética y desde luego, los novedosos estudios de ADN.

PARADOXOGRAFÍA: La paradoxografía, el relato de hechos y fenómenos maravillosos, se constituyó como género literario al inicio del período helenístico, con las conquistas de Alejandro, que abrieron a la imaginación griega territorios inmersos e ignotos y produjeron una cantidad de noticias insólitas. El público heleno estaba deseoso de informarse acerca del nuevo mundo natural y de los pueblos que lo habitaban; este afán se satisfizo con relatos de viajeros, a la sombra del mítico conquistador, que a una observación a menudo desconcertada añadieron grandes dosis de fantasía y especulación mitológica.

PATOLÓGICO: Proviene de dos términos griegos, por un lado tenemos *phatos*, que significa enfermedad y por el otro *logos*, que explicita estudio, tratado o indagación, más el sufijo *-ico*, que significa relativo a; por esto entiende que está asociado y es relativo al estudio de las enfermedades.
- Alteración de la salud que se aparta de la normalidad y que está provocada por una enfermedad.

PORTENTO: La palabra portento proviene del latín portentum, que significa propiamente presagio o augurio, que deriva del verbo portendere (presagia o augurar). Los etimologistas del latín están bastante de acuerdo en que este verbo hay que relacionarlo con tendere (dirigirse a, tender, extender, estirar) pero hay serias dudas a la hora de interpretar el elemento por-. Algunos creen que por- sería el resultado de una vieja metatésis de pro- (hacia delante), lo que casaría bien con el significado del término, pues el presagio es “lo que se dirige hacia el futuro”. Siendo normalmente los hechos que se consideran presagios, cosas anómalas o especiales, pronto portento pasó a significar algo extraordinario, milagroso o maravilloso.

PRODIGIO NATURAL: Para encontrar el origen etimológico de prodigio hay que ir hasta el latín pues allí se encuentra la palabra de la que procede: *prodigium*. Un término este que ha propiciado que el concepto que nos ocupa sea empleado hoy para definir a todo aquel suceso

raro que excede los límites que la Naturaleza tiene marcados como normales.

TERATOLOGÍA: Por un lado, la clasificación teratológica definía la características de lo que se repetía en toda formación monstruosa y, por el otro, construía una secuencia que ligaba un ejemplar con otro. Simultáneamente, un principio de semejanza establecía tipos y clases, y un principio causal ligaba esos tipos y esas clases en una secuencia de causas regulares que iba de la anomalía más ligera a la más grave, es decir, de las alteraciones embriológicas tempranas a las tardías. Siguiendo una secuencia de tipos y clases, la clasificación mostraba no sólo que el número de perturbaciones embrionarias era limitado, sino también que la aparente diversidad terminaba sujetándose casi siempre a un único ordenamiento.

TERATOSCOPIA: Durante el siglo XVI habían proliferado en toda Europa historias de monstruos que servían para marcar o anunciar de-terminados eventos políticos, guerras, desastres, etcétera. Incluso se fundó una ciencia especializada en la adivinación y el análisis de estos acontecimientos atendiendo a estos prodigios y deformidades, y se llamó *Teratoscopia*. Sin embargo, pocas pruebas nos han llegado, salvo la rumorología popular y los tratados mismos sobre estos acontecimientos y prodigios, de su existencia.

TRASHUMANCIA: El adjetivo trashumante designa a quien practica la trashumancia que es el hecho de cambiar periódicamente de lugar y se aplica sobre todo a las actividades ganaderas en que el ganado se traslada constantemente en busca de los pastos de temporada, lo que se llama trashumar.

TRAZO: Emanan del latín y en concreto del vocablo *tractus*, que puede traducirse como “arrastrado”. Un trazo es una línea o raya. El término se utiliza para nombrar a

las rectas y curvas que forman un carácter o que se escriben a mano sin levantar el instrumento de escritura (lápiz, birome, etc.) de la superficie.

El trazo es el gesto mínimo del dibujo, pero a partir de ese es como se forman las diferentes acotamientos de las formas y los matices de los sombreados que perteneces a estas.

FUENTES CONSULTADAS

- **GORBACH, Frida.** *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX.* México. ITACA, 2008

- **TORRANO, Andrea.** *la monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. una aproximación al monstruo biopolítico.* ÁGORA (2015), Vol. 34, no 1: 87-109.

- **PACHECO MARTÍNEZ Edgar René.** *El monstruo, el salvaje y el bárbaro contra el hombre griego: la naturaleza como medio hostil y la polis como espacio generador de cultura en la historia verdadera de Luciano de Samosata.* AGORA.

- **SANTIESTEBAN Héctor.** El monstruo y su ser, Relaciones, Invierno Vol. 21, número 81. El Colegio de Michoacán Zamora, México. Pp. 93-126

- <http://www.diccionariomedico.net/>

- <http://recursos.cnice.mec.es/>

- <http://concepto.de>

- <http://www.biodic.net> -

- <http://deconceptos.com>

- <http://etimologias.dechile.net/>

- <http://definiciona.com>

- <http://www.encyclopediasalud.com/> -

- <http://clownludens.blogspot.mx/>

- <http://cesaromarster.blogspot.mx/>

- <http://kitoch2d3dsee.wordpress.com>

http://www.editorialgredos.com/biblioteca_clasica_gredos/_14b_paradoxografos_griegos_rarezas_maravillas

BIBLIOGRAFIA

Fuentes teóricas:

- **BAJTIN, Mijail.** *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- **BARTRA, Armando.** *Los Otros*, Luna Córnea, Número 30- pág. 69, Centro de la Imagen, Ciudad de México, D.F., 2005.
- **BARTRA, Roger:**
 - *El Salvaje en el Espejo*. Ciudad de México, D.F.. Ediciones Era, 1992.
 - *El Salvaje artificial*. Ciudad de México, D.F., ediciones Era, 1997.
- **CARDONA RODAS, Hilderman.** *La experiencia clínica colombiana ante lo monstruoso y lo deforme*. Revista: *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, VOL. XXXII, NO. 126. Zamora- México. Primavera, 2011.
- **CUARTEROLO, Andrea.** *Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX*. A *Contra Corriente*, Número 1 - páginas 119 - 145, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Argentina, 2009.

- **FOUCAULT, Michel:**
 - *El Nacimiento de la Clínica*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores, 2004.
 - *Historia de la locura en la época clásica*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica Ltda., 1967.
 - *Los Anormales*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- **GINZBURG, Carlo.** *Historia Nocturna*, Barcelona, Península, 2003.
- **GORBACH, Frida.** *El Monstruo objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. México. ITACA, 2008.
- **MANDAVILA, Juan de.** *Libro de las maravillas del mundo*, Madrid, Visor, 1984.
- **NAVA, Mariano.** *Poéticas del cuerpo monstruoso en la Iliada y la Odisea*, Literatura: teoría, historia, crítica · Número 11 - páginas 131-146, Universidad de los Andes, Mérida, 2009.
- **RUTSCH, Mechthild y SERRANO Carlos.** *Ciencia en los mágenes: ensayos de historia de las ciencias en México*. UNAM. México, 1997.
- **SALAMANCA, Alberto.** *Monstruos, ostentos y hermafroditas*. España, EUG, 2007.
- **SANTIESTEBAN, Héctor.** *El Monstruo y su Ser*, Relaciones - Invierno, volumen 21-número 81, páginas 93 - 126, El Colegio

de Michoacán, Zamora – México, 2000.

- **SONTAG, Susan.** *Contra la Interpretación y otros ensayos*, Barcelona. Seix Barral, 1984.

Fuentes teórico-científicas: monstruosidad

- **BERNAL MUÑOZ, José Antonio.** *Descripción del monstruo que dio a luz una señora en esta ciudad (cuyo nombre reservo por exigirlo así su marido) en principios de setiembre de este año de 1818/ Dr. José Antonio Bernal, Habana. 1818*
- **BRESCHET, G (Gilbert).** *Études anatomiques , physiologiques et pathologiques de l'oeuf dans l'espèce humaine et dans quelques unes des principales familles des animaux vertébrés pour servir de matériaux a l'histoire générale de l'embryon et du foetus, ainsi qu'a celle des monstruosités ou déviations organiques/ par G. Breschet. Paris. J.B.Baillière, 1832.*
- **COOKE HIRST, Barton and PIER-SOL, George A.:**
 - *Human monstruosities part I.* USA. Ed. Lea Brothers & Co.1891.
 - *Human monstruosities part II-III.* USA. Ed. Lea Brothers & Co.1892.

- *Human monstrosities part IV. USA.* Ed. Lea Brothers & Co.1893.

- **DARESTE, Camille.** *Recherches sur la production artificielle des monstruosités, ou essais de Tératogénie expérimentale/ par Camille Dareste, Paris. C. Reinwald, 1891.*
- **DEBAY, A. (Auguste).** *Histoiré del metamorphoses humaines et des montruosités. Stérelité – Impuissance-Procréation des sexes – Calligénésie- Par A. Debay. Paris. Moquet, 1845.*
- **GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore.** *Propositions sur la monstruosité: considerée chez l’homme et les animaux/ par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire. Paris. Didot le Jeune, 1829.*
- **GUINARD, Louis.** *Précis de tératologie: anomalies et monstruosités/chez l’homme et chez les animaux/ par L Guinard: Précède d’une préface per Camille Dareste. Paris. Bailliére, 1893.*
- **GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore.** *Histoire générale et particulière des anomalies de l’organisation chez l’homme et les animaux, ou traité de tératologie: ouvrage comprenant des recherches sur les caracteres, la classifications, l’influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, leslois et les causes des monstruosités, des variétés et*

vices de conformation/ par Geoffroy Saint-Hilaire. Paris. J.B Baillière, 1832-1836.

- **GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Etienne.** *Anatomique philosophie; des monstruosités humaines, ouvrage contenant une des monstres clasificación, la descripción et la comparaison de géneros principaux.* Paris, 1822.
- **JOUARD, Gabriel.** *Des monstruosités et bizarrierías de la naturaleza, principalement de Celles qui ont relación a la generación.* Paris. Chez Allut de 1808.
- **OTTO, Adolpho Guillermo.** *Museum Anatomico-Pathologicum Vratislaviense.* Sumptibus Ferdinandi HIBT, Vratislaviae, 1841.
- **VELASCO, Pedro González y Benito.** *Tratado práctico de partos: atlas de sesenta láminas representando las diversas posiciones de fetos en el acto del parto, los órganos genitales externos e internos y monstruosidades,* Madrid. Fuentenebro, 1858.

Fuentes teórico-científicas: teratología

- **GOULD, George M. And PYLE Walter L.** *Anomalies and curiosities of medicene: being an encyclopedic collection of rare and extraordinary cases and the most striking*

instances of abnormally in all branches of medicine and surgery derived from an exhaustive research of medical literatura from its origin to the present day, abstracted, classified, annotated and indexed. New York, USA. Sydenham Publishes, 1937.

- **GRABOWSKY, Casimer T.** *Abnormal functional development of the Heard, lungs and kidneys, approaches to functional teratology, proceedings of a conference held in Asheville, North Carolina may 11.13, 1983.* Editors Robert J. Kaulock, Casimer T. Grabowsky. New York, USA. IISS, 1983.
- **JAKOBICC, Frederick A.** *Ocular anatomy, embryology and teratology.* Philadelphia USA. Harper & Row, 1982.
- **LINDGREM, Laura.** *Mütter Museum: Historical medical Photographs.* New York, USA. Blast Books, 2007.
- **MORRISS, Gillian M.** *Experimental embriology and teratology.* London. (Paul Elek (Scientific Books) Ltd.), 1974.
- **PURCELL, Rosamond Wolff.** *Special cases: natural anomalies and historical monsters.* San Francisco, USA. Chronicle Books, 1997.
- **PENNSYLVANIA HOSPITAL.** *Hospital case: Patient Hospital Case Volume I.*

Philadelphia, USA. Medical Library, 1803-1828.

- **TAYLOR, Pamela.** *Practical Teratology.* London. Academic, 1986.
- **WEINSTEIN, Lois.** *Teratology and congenital malformations a comprehensive guide to the literature.* New York, USA. IFI/Plenum, 1976.
- **WILSON, James G. (James Graves).** *Handbook of teratology/ edited by James G. Wilson and F. Clarke Fraser.* New York, USA. Plenum Press, 1977-1978.
- **WORDEN, Gretchen.** Mütter Museum College of Physicians of Philadelphia. New York, USA. Blast, 2002.

Fuentes estética-Arte:

- **ACHA, Juan.** *Arte y sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura.* Ciudad de México, D.F.. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- **ACHA, Juan.** *Teoría el dibujo su sociología y su estética.* Ciudad de México, D.F., Ediciones Coyoacán, 1999.
- **A.L.G, Bayle.** *La medecine pittoresque.* España. FKG Logos, 2010.
- **BARRIOS, José Luis.** *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo. Tesis para optar por el*

título de doctor en Historia del Arte. México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2005.

- **BERGER, John.** *Sobre el dibujo.* Naucalpan de Juárez. Gustavo Gili, 2011.
- **BOULLET, Jean.** *Galería de monstruos,* Luna Córnea, Número 30, Centro de la Imagen, Ciudad de México, 2005.
- **BURKE, Peter.** *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona. Crítica, 2001.
- **FRANCASTEL, Pierre.** *La realidad figurativa.* Barcelona. Paidós Iberica, 1988.
- **FREEDBERG, David:**
 - *The Eye of the Lynx.* Chicago. Universidad de Chicago, 2003.
 - *El poder de las imágenes.* España, Cátedra, 1992.
- **HUNTER, Jack.** *Freak Babylon. An Illustrated History of Teratology & Freakshows.* Londres: The Glitterbooks of London, 2005.
- **MARTINEZ MORO, Juan:**
 - *La Ilustración como categoría: Una teoría unificada sobre arte y conocimiento.* Ciudad de México, D.F., Gijón. Ediciones Trea, 2004.
 - *Un Ensayo sobre Grabado.* Ciudad de México, D.F.. Espiral, 2008.
- **MITCHELL, Michael.** *Monsters. Human Freaks in American's Gilded Age. The*

Photographs of Chas Eisenmann. Ontario: ECW Press, 2002.

- **PARÉ, Ambroise.** *Monstruos y prodigios*. Madrid, Siruela, 1987.
- **SALABERT, Pere.** *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona. LAERTES, 2003.
- **WIT, Frederik de.** *Lumen Picturae*. China. HarperCollins Publisher, 2011.

Fuentes literarias:

- **BÖLL, Heinrich.** *Opiniones de un payaso*. Buenos Aires. Editorial SOL 90, Colección Premios Nobel, 2003.
- **CATTO, Max.** *Trapezio*. Barcelona. Biblioteca Contemporánea, Clásicos Bestsellers, 1956.
- **CORTÁZAR, Julio.** *Cuentos*. Madrid. Jorge Luis Borges, Biblioteca personal, 1986.
- **ECO, Umberto.** *Historia de la fealdad*. Buenos Aires. Lumen, 2007.
- **GOLDMAN, William.** *Magic*. Bogotá. Círculo de Lectores, 1980.
- **GOYTISOLO, Juan.** *El Circo*. Barcelona. Destino, 1972.
- **GRASS, Günter.** *El Tambor de Hojalata*. Bogotá. Punto de Lectura, 2005.
- **HERNANDO, Alberto.** “*Freaks: La Alteridad Radical*”, El Viejo Topo,

Número 105, Barcelona. Marzo 1997.
Página 53.

- **HOWELL, Michael.** *El Hombre Elefante.* Barcelona. Biblioteca Contemporánea, Clásicos Bestsellers.
- **IBÁÑEZ, Félix Martí.** “*Rapsodia y realidad del circo*”, RevistaMD, volumen XII - Número 5. Estados Unidos. Mayo 1974. Página 9.
- **KAFKA, Franz:**
 - *Informe para una Academia.* China. Clásico Universales, 2008.
 - *Un Artista del Hambre.* China. Clásicos Universales, 2008. Página 111.
 - *Un Artista del Trapecio.* China. Clásicos Universales, 2008. Página 129.
- **KINDER, Hermann.** *Las Siamesas de Bohemia.* Madrid. ANAYA & Mario Muchnik, 1993.
- **LAGERKVIST, Pär.** *El Enano.* Madrid. Círculo de Lectores, 1972.
- **PATERSON, Katherine.** *El Maestro de las Marionetas.* Cali. Grupo Editorial Norma, 2006.
- **STRAUSS, Darin.** *Chang y Eng.* Bogotá. Editorial Planeta Colombiana S.A., 2001.
- **WILDE, Oscar:**
 - *El Cumpleaños de la Infanta.* Ciudad de México, D.F.. Aguilar, 1976.
 - *El Gigante Feliz.* Ciudad de México, D.F.. Aguilar, 1976.

Publicaciones periódicas

- *Anales del Museo Nacional de México*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1877.
- *Gaceta Médica de México*, México, Periódico de la Academia nacional de Medicina, 1864-1915.
- *Periódico de la Academia de Medicina de México*, México, Imprenta de Galván, 1836-1858.

RESUMEN

“La existencia de monstruos cuestiona el poder de la vida para mostrarnos el orden”⁸⁸

El arte y la ciencia se vinculan íntimamente a través de la noción de cuerpo y todos los intereses implícitos, que desde allí se desprenden, entre ellos, la representación de la enfermedad y el cuerpo afectado por ella. La teratología surge como una disciplina especializada en patologías que afectan la conformación del cuerpo humano y la alteración de sus partes, y, la imagen o la práctica artística aparecen nuevamente a manera de vehículo formal para hacer un puente testimonial entre la realidad y su representación.

En el campo de las artes visuales, una práctica concienzuda y cabal permite hacer una relación directa con el hecho de trabajar y generar nuevos cuerpos o imágenes que brinden posibilidades para explorar nociones como la discontinuidad, la irrupción, la dislocación y la malformación, como formas alternas de lo que debería ser la

⁸⁸ Torrano, Andrea. *La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico*. ÁGORA, papeles de filosofía. (2015) Vol. 34/1: 87-109. Universidad Nacional de Córdoba Argentina. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas.

línea y la figura humana, cuya forma está predeterminada desde el comienzo de los tiempos junto a medidas, proporciones, cánones y calificativos específicos para hacer de ciertos cuerpos, algo aceptable y normal. Los modelos estéticos, profusamente estudiados y aplicados en miles de obras son taxativos en sus dogmas: nada que las desborde, que las pueda agredir, que subvierta lo establecido: tan férreas son en la preservación de sus códigos que inclusive, cuando, por ejemplo, se esculpían demonios, gárgolas u otros seres marginados, se hacían siguiendo unos patrones simétricos claros, en cuanto a sus proporciones y a su ubicación en la composición del conjunto.

De ahí que la monstruosidad y las múltiples enunciaciones en las que se ve enmarcada en relación a las nociones de representación, de otredad y de individualidad, sean la forma de aproximación y el intento -que se pretende desarrollar en este trabajo-, por indagar en torno a otros tópicos como la deformidad y lo diferente, asimilados desde la teratología, la anatomía y la historia del circo, los cuales han sido el eje de todo un mecanismo de producción e investigación, en el que se ha convertido este proceso creativo.

El interés por abordarlo, desde medios bidimensionales, como la gráfica y el dibujo, llegando a veces a la exploración y generación de objetos, radica en el hecho de que empiezan a generarse facetas en los mismos cuerpos, en los cuales lo primordial ya no es destacar su fisonomía, sino la amplitud del tema, su inmersión en el contexto y las posibilidades que un tópico genera alrededor de lo diferente y alterno a la norma. Viéndolo desde este punto, vale la pena enunciar por qué desde cada faceta de producción, se genera un intento por entender lo monstruoso, más allá de una asimilación en torno al estigma, en la que se destaca simplemente un tipo de animalidad que se denomina deforme, y que al parecer raya en lo bizarro, demoniaco, lisiado, grotesco, enfermo y alienado, un ente que por ser algo ajeno a “nuestra normalidad”, se ve relegado a la esfera de lo sórdido e incomprensible y cómo está implícito en una serie de reflexiones que en la actualidad se vinculan a la relación, enunciación y aceptación del otro, como sujeto diferente.

ANEXOS

Microstura: Morfología más allá de los patrones

En este proyecto se buscó indagar en torno a la forma desde el punto y carácter mínimo que compone todo cuerpo. Así, formas geométricas mínimas producen una serie de ritmos y composiciones que aluden a cierto carácter de estudio microscópico en torno a los componentes mínimos e imperceptibles de todo organismo.





Fig. 64: Vanessa Negret. Microstura: Morfología más allá de los patrones



Fig. 65



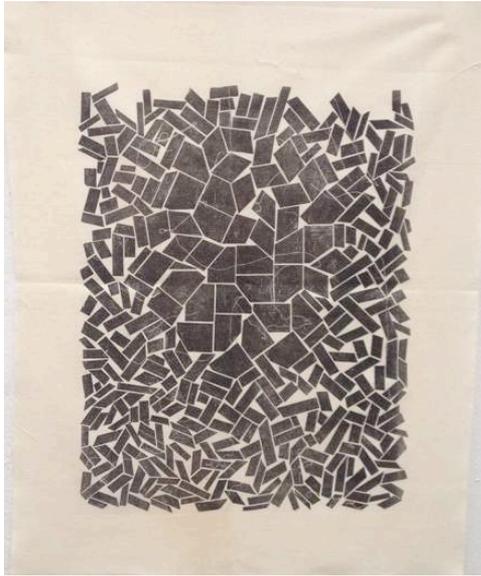


Fig. 66

El proceso de impresión a color sobre tela correspondiente a las imágenes anteriormente presentadas hace referencia a una técnica de grabado denominada *Técnicas aditivas en gran formato*, que se hizo a partir del trabajo con diferentes tipos de papel manipulado para darle diferentes formas, sobre una superficie de madera aglomerada y usando como aglutinante un tipo de resina, la cual da una capa rígida y protectora que permite que posteriormente se pueda imprimir desde la placa trabajada sin que esta se afecte y permitiendo así una serie de impresiones a largo plazo. Las imágenes que se presentan a continuación fueron concebidas a partir de la técnica de huecograbado hecho en láminas de Trovicel, que actuaron a manera de matrices para producir varias impresiones sobre tela y de las cuales, algunas se intervinieron posteriormente con costura.

Las manos de Marfan:

Una acción que comenzó como ejercicio, terminó convirtiéndose en aproximación hacia aspectos formales que nunca antes se habían contemplado, es así como la luz, la línea y la sombra se conjugan en nuevos elementos que a modo de discurso enriquecen este proceso en torno a la capacidad del dibujo para aludir a infinidad de formas, a veces lógicas y otras tantas contranaturales.

La sombra aparece aquí como algo espectral; es la parte oscura que alude a ese otro aspecto del monstruo que hasta ahora no se planteó en la investigación -pero que sería interesante seguir abordando en posteriores procesos- ese monstruo que inquieta, espanta y sobrepasa nuestra capacidad de comprensión; hablamos más de lo terrorífico que de lo monstruoso, de esas situaciones en las que algo recuerda nuestras fobias y miedos mas íntimos, a la oscuridad, a lo desconocido, a todo lo que no entendemos y por ende nos sobrecoge, que pone tensa y trémula nuestra razón, no por su forma, como en el caso del monstruo, sino por lo que de él no sabemos y no nos atrevemos ni queremos indagar.



Figs. 67-68





Figs. 69, 70, 71,72



Figs. 73-74:
Vanessa Negret.
Las manos de Marfan



INDICE DE IMÁGENES

1. Bitacora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm.
Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
2. Ulisses Aldrovandi. Natural History Museum:
[http://www.nhm.ac.uk/natureplus/community/library/blog/tags/ulisse_aldrovandi_\(1522-1605\)](http://www.nhm.ac.uk/natureplus/community/library/blog/tags/ulisse_aldrovandi_(1522-1605)) (consultado el 2 de enero de 2017)
3. *Les ecarts de la nature ou recueil des principales monstruosités*
(la desviación de la naturaleza o recaudación de los principales monstruosidades) ¹
Milindo Taid: <http://milindo-taid.net/2013/teratology-in-the-18th-century-monsters-and-artists/> (consultado el 17 de octubre de 2016)
4. Máximo y Bartola “Los Niños Aztecas”. Special Collections Processing at Penn: <https://pennrare.wordpress.com/2014/04/08/maximo-and-bartola-and-the-myth-of-iximaya/> (consultado el 13 de septiembre de 2016)
5. Ulisse Aldrovandi
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/1c/35/1a/1c351af2ea925452da12e3b8a946fd39.jpg>

(consultado el 15 de diciembre de 2016)

6. Ulisse Aldrovandi <https://s-media-cacheak0.pinimg.com/736x/a3/80/44/a380444eb6aa355391f60ba498e6330f.jpg>
(consultado el 15 de diciembre de 2016)
7. Monstruo femenino sin cabeza. Ambroise Paré: *Monstruos y prodigios*, Ediciones Siruela, Madrid, 1987.
8. Vanessa Negret. De la serie: *Eventualidades Fisionómicas. Acrílico sobre madera 11 cm x 8 cm Rosario – Argentina 2015*
9. https://tejiendoelmundo.files.wordpress.com/2009/04/notre_dame_gargola.jpg?w=510
(consultado el 20 de diciembre de 2016)
10. [http://3.bp.blogspot.com/-c9_Y24N2H6c/UpyVpj_pItI/AAAAAAAAEAA/J0gwob-9kuo/s1600/gargolas%20\(2\).jpg](http://3.bp.blogspot.com/-c9_Y24N2H6c/UpyVpj_pItI/AAAAAAAAEAA/J0gwob-9kuo/s1600/gargolas%20(2).jpg) (consultado el 20 de diciembre de 2016)
11. *L'uomo delinquente* de Cesare Lombroso (Tratado de orden científico acerca de la relación del comportamiento criminal del hombre con aspectos de orden morfológico y biológicos) Blog personal de José Carlos Vilorio: <http://www.matrix666.net/wp-content/uploads/2013/11/uomo.jpg>
(consultado el 18 de noviembre de 2016)
12. <https://k60.kn3.net/taringa/5/8/3/9/5/8/toranzotresdedos/60C.jpg> (consultado el 13 de diciembre de 2016)
13. Métodos maya para deformar el cráneo. Las dos cabezas de la derecha fueron Deformadas con tablero de madera.
<http://images.vice.com/motherboard/contentimages/contentimage/16969/1416262483>

- 873677.gif (consultado el 22 de agosto de 2016)
14. Jenny Saville, *Hyphen*. óleo sobre tela, 274.3 × 365.8 cm, 1999. Ttamayo.com.
<http://ttamayo.com/2017/04/identidad-genero-cuerpo-la-pintura-jenny-saville/>
(consultado 24 de septiembre de 2016).
 15. Patients Hospital Case Volume I 1803-1828. Registro archivos Pennsylvania Hospital, Medical library, durante estancia de investigación en la ciudad de Filadelfia durante el segundo semestre del año 2016.
 16. Vanessa Negret. Pasqual Pignon: *El Bicéfalo mexicano*. Fotolitograbado 17 cm x 25 cm Ciudad de México, 2014.
 17. OTTO, Adolpho Guillermo. *Museum Anatomico-Pathologicum Vratislaviense*. Sumptibus Ferdinandi HIBT, Vratislaviae, 1841.
 18. OTTO, Adolpho Guillermo. *Museum Anatomico-Pathologicum Vratislaviense*. Sumptibus Ferdinandi HIBT, Vratislaviae, 1841.
 19. Bitacora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm. Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
 20. Bitacora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm. Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.

21. Bitacora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm. Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
22. OTTO, Adolpho Guillermo. *Museum Anatomico-Pathologicum Vratislaviense*. Sumptibus Ferdinandi HIBT, Vratislaviae, 1841.
23. *Spina Bifida* Registro tomado de los archivos del Pennsylvania Hospital (15 de noviembre del 2016) Caja con archivos fotográficos Sm 46 photos: 2306-2333/ 2337-2359 // Sm 47 photos: 2356-2372/2393-2406. "Gaylord Curator" EFPB1083.
24. Aryse: <http://www.aryse.org/charles-eisenmann-el-fotografo-de-freaks/>. (consultado el 19 de noviembre de 2016)
25. <http://gallery-naruyama.com/image/freak7.jpg> (consultado el 19 de noviembre 2016)
26. <https://d1w5usc88actyi.cloudfront.net/wpcontent/uploads/2012/10/00047119.jpg> (consultado el 19 de noviembre de 2016)
27. Barton Cooke Hirst and George A. Piersol. *Human Monstrosities Part IV*, 1893 Ed Lea Brothers & Co. Philadelphia, Estados Unidos.
28. Barton Cooke Hirst and George A. Piersol. *Human Monstrosities Part I*. 1891 Ed Lea Brothers & Co. Philadelphia, Estados Unidos.

29. Barton Cooke Hirst and George A. Piersol. Human Monstrosities Part IV, 1893 Ed Lea Brothers & Co.
30. Barton Cooke Hirst and George A. Piersol. Human Monstrosities Part I, 1891 Ed Lea Brothers & Co. Philadelphia, Estados Unidos.
31. Bitacora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm. Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
32. Bitácora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm. Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
33. Barton Cooke Hirst and George A. Piersol. Human Monstrosities Part I, 1891 Ed Lea Brothers & Co. Philadelphia, Estados Unidos.
34. Barton Cooke Hirst and George A. Piersol. Human Monstrosities Part IV, 1893 Ed Lea Brothers & Co.
35. Bitácora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm. Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
36. Bitácora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm.

- Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
37. Bitácora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm. Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
 38. Bitácora del Mutter museum, registro de percances anatómicos. Vanessa Negret, Fragmento Dibujo en tinta 28 cm x 21 cm. Reproducción hecha durante la estancia de investigación en el Mütter Museum de Filadelfia Agosto a enero del 2017.
 39. Mary Ellen Mark Twin Brothers Tulsı and Basant, Great Famous Circus, Calcutta, India, 1989.
http://www.maryellenmark.com/books/titles/mem55/401S-197-008_phai55_520.html
(consultado el 15 de enero de 2016)
 40. Alex Gross El Al | Oil on Paper | 28.25" x 13" | 2011
<http://alexgross.com/paintings/artwork/el-al.html> (consultado el 15 de enero de 2016)
 41. Alex Gross: Purgatory | Oil on Panel | 34.5" x 22" | 2011
<http://alexgross.com/paintings/artwork/purgatory.html>
(consultado el 15 de enero de 2016)
 42. La mujer Barbuda, José de Ribera. Óleo sobre lienzo con unas dimensiones de 196 x 127 cm. Datada en 1631 y actualmente se

- conserva en el Museo del Prado en Madrid.
[http://www.wikiwand.com/es/La_mujer_barbuda_\(Magdalena_Ventura_con_su_marido\)](http://www.wikiwand.com/es/La_mujer_barbuda_(Magdalena_Ventura_con_su_marido))
43. Máscaras de 1831. Honore Daumier 8 de marzo de 1832. Litografía, Hoja: 9 15/16 x 13 3/8 pulgadas (25.3 x 34 cm)
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/393253>
44. Rosa Verloop técnica mixta 2014.
<https://www.rosaverloop.com> consultado el 17 de enero).
45. Jake y Dinos Chapman. Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000). 1995. Fibra de vidrio.
<http://critica.cl/artes-visuales/imagenes-del-exceso-posibilidades-de-una-critica-de-la-sobremodernidad> (consultado el 17 de enero)
46. Eugenia Martínez Vallejo, *La monstrea desnuda y vestida*. Juan Carreño de Miranda. Óleo sobre lienzo 165 x 108. Pediatría Integral:
<http://www.pediatriaintegral.es/publicacion-2015-09/representacion-del-nino-en-la-pintura-espanolajuan-carreno-de-miranda-y-sus-ninos-enfermos/> (consulta el 17 de enero de 2016).
47. El viejo y su nieto. Doménico Ghirlandaio
<https://photos.google.com/share/AF1QipMs6We9MTDWsK1GIPgGluNwtjKgHGckitj6ULgbwNHLsc7S9BzEXPcuwguUs7L8ww/photo/AF1QipMwuS3IbvAiILZatf0HQ5prfiSseAdPYYiSrYMj?key=azFfNW9CcDZydWwwbV9hakZUUEZwbDB2cklkM2tR>

48. Lavinia Fontana. Antonietta Gonsalvus.
1595, óleo sobre lienzo, 57 x 46 cm, Musée du Château, Blois
<http://www.elcuadrodeldia.com/post/158507810713/lavinia-fontana-retrato-de-antionietta-gonz%C3%A1lez>
49. Vanessa Negret. *Bitácora del Mütter Museum, registro de percances anatómicos* 27 láminas. Estilógrafo sobre papel 28 cm X 21 cm, 2016.
50. Vanessa Negret. Manual de Kung Fu con Monstruos. 32 láminas Punta seca sobre acrílico 12.5 cm X 9 cm , 2016.
51. Vanessa Negret Siameses. Impresión sobre tela, huecograbado en Trovicel
60 cm X 1.40 cm, 2016.
52. Vanessa Negret. Cerámica: Costumbrismo suntuoso y monstruoso. Impresión sobre cerámica 30 cm X 37 cm, 2017.
53. Vanessa Negret. Cerámica: Costumbrismo suntuoso y monstruoso. Impresión sobre cerámica 19.5 cm X 19.5 cm, 2017.
54. Vanessa Negret. Cerámica: Costumbrismo suntuoso y monstruoso. Impresión sobre cerámica 19.5 cm X 19.5 cm, 2017.
55. Detalles. Vanessa Negret. Cerámica: Costumbrismo suntuoso y monstruoso. Impresión sobre cerámica 19.5 cm X 19.5 cm, 2017.
56. Vanessa Negret. Cerámica: Costumbrismo suntuoso y monstruoso . Impresión sobre cerámica 19 cm X 27 cm, 2017.

57. Vanessa Negret. Tradición transgresora. Serigrafía y pintura sobre papel 50 cm X 35 cm. 2015.
58. Vanessa Negret. Mimesis arbitraria. Dibujo en tinta 21 cm X 30 cm, 2017.
- 59-60-61-62-63. Vanessa Negret. Mimesis arbitraria. Serigrafía sobre papel 90 cm X 40 cm, 2017.
64. Vanessa Negret. Microstura: Morfología más allá de los patrones, Impresión y costura sobre tela 120 cm X 60 cm, 2016.
65. Vanessa Negret. Microstura: Morfología más allá de los patrones, Impresión y costura sobre tela 120 cm X 60 cm, 2016.
66. Vanessa Negret. Microstura: Morfología más allá de los patrones Impresión y costura sobre tela 60 cm X 40 cm, 2016.
- 67-68-69-70-71-72. Vanessa Negret. *Las manos de Marfan* Ensamble en alambre, fotografía y proyección, dimensiones variables, 2015.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas que me acompañaron en este proceso desde la distancia, así como a los que tuve la oportunidad de tener cerca.

A mis padres, a mi hermanita y al Gordis, porque en compensación al sacrificio que equivalía el tenerlos lejos y no poder compartir momentos valiosos, tuve la fuerza para culminar este proyecto y volver a ellos.

A mi familia por el apoyo constante y sobre todo por acompañar y darle fuerza a mis padres durante mi ausencia.

A Pierre por acompañarme y compartir conmigo nuevas experiencias.

A mis amigos por el apoyo, el interés, el buen ánimo y la constante comunicación, en especial a Camilo por tener todos los días algo que compartir conmigo.

A Lulú y a Gala por convertirse en mi familia.

A los maestros Jorge Novelo y Maria Eugenia Quintanilla por todas las enseñanzas y consejos casi paternales.

A la UNAM por haberme dado la oportunidad de viajar y expandir mi conocimiento.

