



**II Sección: Docentes e investigación: tarea continua en Estudios Generales**

**Del monstruo-bestia al monstruo-individuo:  
Un estudio genealógico de la monstruosidad en las tradiciones  
narrativas**

Leda Rodríguez Jiménez  
Universidad de Costa Rica  
[leda.rodriguezjimenez@ucr.ac.cr](mailto:leda.rodriguezjimenez@ucr.ac.cr)  
<https://orcid.org/0000-0002-6235-5507>

Recibido: 31 de noviembre de 2019

Aceptado: 31 de enero de 2020

**Resumen:** El trabajo plantea un acercamiento a lo monstruoso, teniendo como norte especialmente las ficciones narrativas. Se inicia con la indagación genealógica del término *teras-monstro* para pasar de inmediato al tema de las metamorfosis, es decir, la transformación del humano en monstruo concentrándose en la figura y características del hombre-lobo como forma arquetípica. Posteriormente, el texto hace un viraje hacia el nacimiento del monstruo humano, ya no necesariamente como figura proveniente de la animalística sino como el monstruo-individuo, para cuya construcción imaginaria tanto a nivel social como narrativa la aparición de la máquina fotográfica hacia mediados del siglo XIX, fue decisiva. Por último, el estudio se aproxima a la importancia del romanticismo como movimiento cultural-artístico y su legado narrativo respecto del nacimiento de una serie de personajes que construyen y siembran las bases de buena parte de las formas monstruosas que consumimos en las ficciones narrativas de hoy.



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

**Palabras Clave:** Lo monstruoso; genealogía; metamorfosis; hombres-lobo; monstruo- individuo; romanticismo.

## **From Monster-beast to Monster-Person: a Genealogical Study of Monstrosity in Narrative Traditions**

**Abstract:** This article approaches the monstrosity construction, but it mainly aims to narrative fictions. It starts with the genealogical inquiry of the concept *teras-monstro* to carry on with the topic of metamorphosis: the transformation of the human being in a monster form and the were-wolf as an archetype form. Afterwards, the text turns its attention to the birth of the human monster, not necessarily as a figure derived from animals, but as a person with inner qualities of monstrosity. The arrival of the photographic machine in the middle of the XIX Century was decisive for this change in the representation of the concept. Finally, the work draws near the importance of Romanticism as cultural-artistic movement, and it's concerned with the birth of a series of characters that built up and plant the bases for an important part of monstrous figures that we consume in narrative fictions today.

**Key Words:** The quality of monstrous; genealogy; metamorphosis; were-wolves; monster-person; romanticism.

*...si dibujo un cuadrado y un círculo y designo al cuadrado "Jesús" y al círculo "Diablo", tendremos una representación. Sin embargo, sin la etiqueta no podríamos suponer el significado del dibujo.*

Luther Link: *El diablo, una máscara sin rostro.*

## **El monstruo: origen y evolución de un concepto anfibológico**

Interrogado desde la genealogía, el sentido general que se le suele otorgar al término monstruo en los imaginarios occidentales, poco tiene que ver con la red de significaciones que comprende su idea original. En efecto, para la representaciones mentales griegas, las raíces del monstruo se empataban más con aspectos de orden espiritual que corporal y, llevado al plano de lo visible, se constituía como una especie de signo divino teatralizado.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

3

Como bien observa Víctor Molina (1998) en el mundo griego a este signo se le denominaba *teras*, noción de donde procede lo que conocemos como teratología, un campo del conocimiento que se encarga del estudio de las monstruosidades y las deformaciones. Sin embargo, *teras* no significaba al concepto monstruo tal cual hoy se emplea, entiéndase “ser de configuración contraria al orden regular de la naturaleza” (154). Desde un punto de visto genealógico, un monstruo no es una cosa, sino el signo de una cosa, “y más precisamente un reflejo sin cosa reflejada –un fragmento de imagen, una aparición” (erigida como) “el mero anuncio de una fuerza” (154): la fuerza de la divinidad misma. El autor recuerda que en la época de Homero, se usa el *signo-teras* para referirse a las señales que los dioses envían a los humanos. Y esto es justo lo que diferencia a *teras* de *sema* ya que no se está hablando aquí de una unidad de significado léxico o gramatical (*sema*: signo lingüístico) sino de un signo sagrado que, pudiendo ser benigno o maligno, nunca dejaba de ser anuncio. El *sema* se despliega por ello en el flujo del lenguaje, pertenece al campo de la palabra. *Teras*, por el contrario, pertenece al mundo de la imagen, de lo visible. Es muestra visible del mundo invisible (lo sagrado), por ello mismo, “los signos-teras forman parte del mundo de la fábula, la imaginería y el mito” (Molina: 1998, 154), es decir, la narrativa. Al igual que a lo sagrado – sugiere Molina- al *teras* se le puede definir como “la máscara detrás de la cual habita lo desconocido, pero también como aquello que revela lo conocido que se extirpa de lo familiar” (155).

Por ser intermediaridad entre dioses y humanos, el monstruo ha sido representado siempre de forma anamórfica: “sus cuerpos juntan, sin reducirlas a una, dos cosas imposibles de reunirse de otro modo: el reptil y el ave, la mujer y el león, el toro y el hombre (...), su ser es una torsión paradójica, una imagen perversa...” (Molina, 1998: 155) que se resiste al atributo, pues su identidad, además de la carencia de prosopolepsia (no es sujeto) registra la imposibilidad de definición; o sea, no es



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

una cosa u otra, de modo que -agrega Molina- “su cuerpo es el equivalente gráfico de lo que en términos de discurso es un enigma” (155).

¿Cómo pudo el *signo-teras* y todo su historial sacro pervertirse hasta llegar a las acepciones que suscita el concepto monstruo en la contemporaneidad? Molina advierte que la traducción al latín de *teras* propuesta por Cicerón (106 a.C- 43 a.C) interpreta el signo como *monstro*, que quiere decir “muestra” y a partir de ahí la idea sagrada empieza a desvirtuarse de forma vertiginosa dejando al margen los motivos que la originaron. El concepto *monstro* no va a aludir únicamente a la idea de mostrar algo, sino que aparece intrínsecamente ligado a verbos como *señalar*, *indicar* o *enseñar*, acciones que en alguna medida permiten conservar los rasgos esenciales de su sentido original, así como esa alusión clara y directa al plano de la representación visual. Sin embargo, al verterse el signo en el campo de la imaginería, el carácter de efímero y de sacro trasmuta a símbolo del mal, desatino o figura fantasmagórica (Molina, 1998: 155), entre otras. Esto quiere decir que *teras*, ahora convertido en *monstro*, se hace depositario del peso adjetival moralizante de “lo malo”. Será la Edad Media la época que se apropie de tal característica y empiece a poblar sus textos de representaciones consideradas “monstruosas” o, para ser más precisos, a construir relatos atestados de encarnaciones del pecado, entendido este como algo monstruoso.

A este respecto, Michel Foucault (2007) señala que en el Derecho romano se distinguían con toda claridad dos categorías relacionadas con lo monstruoso. Por un lado la deformidad, la lisiadura y el defecto (*deformes*, *lisiados* y *defectuosos* se conocen como *portentum* u *ostentum*) y los monstruos. ¿Qué es lo que distingue a esta segunda categoría? Para Foucault, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII un monstruo es esencialmente la mezcla de dos cosas:



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

*La mezcla de dos reinos, animal y reino humano: el hombre con cabeza de buey, el hombre con cabeza de pájaro (...) Es la mixtura de dos especies (...) el cerdo que tiene cabeza de camero es un monstruo. Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza, es un monstruo. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que no obstante logra subsistir durante algunos minutos o días es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene brazos ni piernas, como una serpiente es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso (p.68).*

Nótese que el estudio que propone Foucault está acentuando que ese paso del griego al latín significó no solo despojar al concepto monstruo del atributo sacro, sino también convertirlo en figura jurídica, de modo que, además de representar una transgresión a las leyes naturales -manifiesta desde luego en el plano visual- el monstruo es también un transgresor de las leyes de la cultura o, para decirlo con mayor exactitud, de lo que se considera la *Norma*. El *monstro* es, para Foucault, combinación de lo imposible con lo prohibido. Su sola presencia en el mundo es ya una violación de las leyes naturales y sociales; por tanto, es la marca de la diferencia.

Ahora bien, Jesús Pertínez López (En: Piñol Lloret, 2015) observa que la Edad Media fue y sigue siendo en la imaginaria textual y visual, el periodo por antonomasia de “lo maravilloso, de los prodigios y de lo extraordinario” (p.8). Literatura y arquitectura y, en general, casi toda actividad creadora están atestadas de seres fantásticos y monstruosos. Pero es, sin duda, Plinio el Viejo en el Siglo I d.C (año 23 - año 79) quién con la enciclopedia *Naturalis Historia* realiza una descripción detallada de una serie de criaturas particulares de la animalística de su época, que servirán de modelo y referencia para los estudiosos del tema en los siglos posteriores. Autores como Isidro de Sevilla, en el Libro X de



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

6 → Las Etimologías propondría, a partir del estudio de textos antiguos –entre ellos el de Plinio- toda una taxonomía de las criaturas según el “canon de la normalidad”. Lo interesante del texto de Sevilla, según sugiere Marta Piñol LLoret (2016), no es tanto la clasificación que establece, como su advertencia de que si bien el monstruo subvierte las leyes naturales, “ello no implica una separación de la naturaleza pues no deja de formar parte de los designios divinos” (18). Esto puntualiza, a su vez, que si la naturaleza implica *Orden*, un error natural significaría *Desorden*, de modo que, “Orden y desorden asociados a la representación monstruosa serán clave para la mentalidad medieval (suscitando) un gran placer visual a los espectadores (Piñol Lloret, 2016: 18-19). De ahí que no deje de llamar la atención de estudiosos contemporáneos del medioevo la riqueza imaginativa respecto de seres sobrenaturales que poblará, por ejemplo, toda su cartografía. Océanos y tierras inhóspitas y desconocidas serán los escenarios por excelencia para la mostración de seres con anatomías del “desorden”. Las formas narrativas, que se presentan desde la Prehistoria<sup>i</sup> misma como una constante entre los seres humanos y que de una u otra forma configuran nuestro pensamiento, se convierten en el terreno más fértil para el advenimiento de estos seres.

De modo que, los “prodigios” medievales, ya sea como descripción en textos escritos, con presencia en representaciones ornamentales en capillas, iglesias, claustros y capiteles, en la pintura, en la cartografía y, desde luego en el relato oral, punto de partida de la institución literaria, encuentran su justificación estética, simbólica o alegórica en el deseo mismo del ser humano de mirar o imaginar aquello que subvierte el orden. Lo fascinante es que, algunas de esas formas monstruosas tienen su origen en o proceden de una metamorfosis.



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

**Sobre las metamorfosis de los hombres-bestia en las narrativas medievales: el hombre-lobo, figura arquetípica y tópico de las narrativas**

Si bien es cierto que toda la mitología grecolatina es fecunda en relatos sobre metamorfosis que llevan a los humanos –y también a los dioses, desde luego- a mudar sus carnes a todo tipo de animales y viceversa, interesa en este trabajo el abordaje de la licantropía como la mutación fantástica de mayor recurrencia en el folclore y la mitología de casi todos los pueblos del mundo occidental<sup>ii</sup>. Ataño, especialmente, la observación de las peculiaridades y los matices que desde esta se van a derivar a futuras representaciones de lo monstruoso.

En su exhaustivo análisis y seguimiento del tema de la licantropía en Occidente, Jorge Fondebrider nos recuerda que:

*Desde la Arcadia a la que cantaron Teócrito y Virgilio hasta el Norte helado de las sagas islandesas, desde la Irlanda de los santos hasta la lobreguez de los bosques bálticos, pasando por la Ucrania del príncipe Vseslav de Polock, la intolerante Suiza de Calvino, la violenta Alemania de Lutero, la Francia de las luchas religiosas, Galicia y Portugal; en síntesis, de uno a otro extremo del mundo occidental y desde mucho antes de esa Antigüedad que nombramos clásica, siempre ha habido hombres lobo....-Y agrega- Son una idea monstruosa, son el fruto de la imaginación, del miedo, de la noche y la ignorancia. Su realidad se apoya en una enorme variedad de ideas curiosas –y, en más de una oportunidad, absolutamente descabelladas –, que Occidente ha ido acumulando, a lo largo de más de dos mil quinientos años, en cientos de historias que, con justicia, merecen calificarse de maravillosas (Fondebrider, 2004: 3).*

La relación entre el ser humano y esta bestia en particular aparece mediada, en prácticamente todos los relatos, por aspectos que proceden del irrecusable poder de las fuerzas naturales sobre el ser humano o por el dominio de una maldición hecha sobre una estirpe, que generalmente es transmitida en relaciones de consanguinidad. En unas u otras siempre se produce una metamorfosis zoomórfica: el humano se transforma en lobo. Ese proceso -doloroso y terrorífico-





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

se constituye como el fruto de la maldición y a la vez el don que le permitirá al humano salirse del ajustado corsé de la contención cultural para volcarse hacia su lado más salvaje y primitivo o, lo que es lo mismo, para convertirse en figura del *desorden*.

Es, por cierto, en la mitología griega donde se suele registrar el origen de la leyenda con Lycaon, Rey de Arcadia que intenta engañar a Zeus para hacerle comer carne humana y el dios le castiga transformándolo en lobo. En el libro primero (versos 230-235) de *Las Metamorfosis* (Siglo VIII d.C) el poeta Ovidio retoma la historia poniendo la narración en boca del mismo Zeus y énfasis en el castigo y las implicaciones de la transformación:

*...Yo con mi justiciera llama sobre unos penates dignos de su dueño torné sus techos. Aterrado él huye y alcanzando los silencios del campo aúlla y en vano hablar intenta; de sí mismo recaba su boca la rabia, y el deseo de su acostumbrada matanza usa contra los ganados, y ahora también en la sangre se goza. En vellos se vuelven sus ropas, en patas sus brazos: se hace lobo y conserva las huellas de su vieja forma. La canicie la misma es, la misma la violencia de su rostro, los mismos ojos lucen, la misma de la fiereza la imagen es.* (Ovidio: 2003, 7). (Los subrayados son propios de este trabajo).

Como bien se advierte en la elaboración discursiva del texto de Ovidio, la metamorfosis de Lycaon de todas luces aparece enmarcada únicamente en el aspecto formal, pues el discurso subraya que *de sí mismo* -y no de una bestia- extrae su boca de rabia, el deseo de matanza contra los ganados, la violencia, la fiereza...es decir, convertido en bestia, la esencia de Lycaon es la misma pues él es el paradigma de la bestialidad humana. Al igual que ocurre con los personajes que se construyen en otros relatos fundacionales –como Adán y Eva o Prometeo, por ejemplo- Lycaon se rebela a las ordenanzas desafiando al poder divino y, como corresponde a toda narrativa fundacional, la ley recae sobre él





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

9

infligiéndole la sanción punitiva. Lo curioso en este caso es que la némesis no hace sino liberar a la bestia porque, más allá del dolor físico, también exacerba los atributos presentes en su naturaleza salvaje.

Observa Félix Bourquet (citado por Mar Llinares, 2014), que en la mayoría de los relatos sobre metamorfosis que se encuentran en las tradiciones mitológicas y folklóricas de diversas procedencias, a punto fijo el lobo es el animal más recurrente (133). Y es que este animal, por su misma naturaleza sangrienta y depredadora, ha representado para el ser humano, desde siempre, un grave obstáculo en la conquista de territorios. Además de ser un cazador habilísimo con capacidad de trabajo en equipo en la consecución del alimento, el lobo es un animal nocturno y gregario, por lo que resulta en extremo lógico que fuera incorporado a los relatos que expresan los temores más profundos del ser humano. Para decirlo en términos antropológicos, transformarse en aquello que se sitúa en las antípodas de todo lo que representa el Orden, la cultura, tendría en verdad una fuerte connotación moral que en la Edad Media serviría de justificación para castigos y suplicios que, paradójicamente, no van a hacer sino poner en evidencia la bestialidad misma de los humanos. Al respecto, Juan Antonio Molina (VV.AA, s.f) señala que hasta bien entrado el siglo XVIII:

*... el hombre-lobo fue casi tan perseguido como las brujas, y casi siempre en relación con procesos de hechicería. El siglo XVI, en especial en Europa, fue la edad de oro de las transformaciones lobunas y los numerosos procesos que tuvieron lugar, todos ellos culminados con condenas explícitas y categóricas, prueban la generalización de tal creencia” (23-24).*

Salvo algunas pocas excepciones, dentro de las leyendas de hombres-lobo que se registran, por lo menos en las tradiciones europeas antiguas, hay tres atributos que en conjunto o por separado parecen concurrir en la construcción de este personaje. El primero refiere a la importancia del ropaje del hombre para el retorno a la forma humana, además de anotar que en las metamorfosis a la inversa, las



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

heridas infligidas al lobo van a aparecer también en el cuerpo del hombre (Claude Lecouteux, 2005: 132-133). El segundo rasgo toca de lleno al lenguaje como condición humana. Esto es, pese a que aún convertido en lobo el personaje conserva rasgos humanos e incluso puede mostrar signos de consciencia, hay en los lobos-hombre una notable pérdida del lenguaje, que será sustituida, desde luego, por el consabido aullido. Por último, el mayor peligro que va a traer el hombre-lobo a los humanos es el mordisco, pues a través de éste mata, practica antropofagia y, sobre todo, contagia su condición de bestia.

Sobre el primer rasgo, el Bisclavret imaginado por Marie de France (Siglo XII) en sus *Lais* (entre 1160 y 1170), así como la narración que hace el personaje Niceros a Trimalción en el *Satiricón* de Petronio (recopilación de textos publicada en Italia en 1482) son dos ejemplos paradigmáticos. El conocimiento del que goza la mujer infiel sobre la importancia de las ropas del marido que se transforma regularmente en lobo –Bisclavret- es la chispa que enciende el brillo a su deseo de sacudirse de él. La mujer esconde sus ropas y el hombre queda convertido en lobo hasta que, con ayuda del Rey, la mujer es obligada a devolverlas y el lobo muda su semblanza en hombre. Algo similar pone en escena Petronio cuando Niceros narra a Trimalción que un soldado se desnudó y poniendo sus ropas a lo largo del camino se dispuso a orinar en círculo alrededor de ellas. Acto seguido vino la transformación. Al acercarse Niceros a recoger tales ropas se percató de que se habían vuelto piedra. “El círculo es el talismán –apunta Lecouteux (2005) sobre ello- cuyo poder se ve todavía aumentado por las virtudes apotropaicas de la orina. Así el soldado emplea todo lo necesario para proteger sus ropas...” (136), que serán nuevamente *conditio sine qua non* podrá retornar a su forma humana. De tal manera, se construye en estos relatos una relación estructural e imaginaria *vestimenta-humanidad-cultura* o, en su defecto y por oposición *desnudez-animadidad-salvajismo*. Pero, si bien Lecouteux reconoce que en estas leyendas es válido afirmar que desnudarse equivale a desembarazarse de la naturaleza



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

humana, la cuestión se vuelve más compleja si también reconocemos que no se puede ignorar la lógica interna de las tradiciones populares que, por más fantásticas que resulten, no están exentas del necesario ajuste a las leyes de la causalidad que otorgan el grado mínimo de verosimilitud para producir efectos en la gente. Por ello, el autor relaciona estos textos literarios con otros manuscritos en los cuales a su juicio queda claro que en realidad lo que hay en la transformación es más bien un desdoblamiento, que sus ropas no se pueden tocar porque de hecho son el sustituto del cuerpo, es decir, “el cuerpo permanece sin vida mientras el Doble viaja en forma de lobo” (por tanto) ponerse la ropa, acto prosaico y racional donde los haya, es la visión medieval y clerical, en una palabra, cristiana, del regreso del *alter ego* zoomorfo al cuerpo” (136), de ahí la petrificación de la ropa del soldado en la narración de Niceros.

*En el desdoblamiento -agrega Lecouteux- el cuerpo queda como muerto, todos los textos lo repiten una y otra vez, es imposible despertarlo y, si nos referimos a la literatura de las visiones, esta “defunción” parece tan real que se enterraría el pseudodifunto si no hubiese un signo divino que hace que los presentes duden de la realidad. De este coma a la muerte entendida como petrificación no hay más que un paso (...) La transformación de las ropas en piedra es una forma de sustitución en la que predomina la semejanza del cuerpo abandonado por el alter ego con un cadáver” (137).*

Esto quiere decir que, si en las metamorfosis del hombre lobo lo que se da es una especie de abandono del cuerpo humano y, por tanto la fusión de su “ánima” con la del cuerpo lupino, asistimos también a una imaginería que conecta de lleno la transformación con el miedo a la muerte. Una reflexión similar se encuentra en *El libro de los símbolos* (Varios Autores, edición de Kathleen Martin y Ami Ronnberg: 2011) donde se advierte que posiblemente “ninguna otra criatura nos haya incitado a establecer una comunión más mística con la naturaleza o un terror más abyecto de sus oscuras realidades que el lobo” (274), pues su aullido conjura no solo las vitales e instintivas energías propias del animal sino también paisajes oníricos que recuerdan que en ellos proyectamos “el anhelo por una (re) conexión



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

con nuestra propia alma animal y el terror que sentimos de que el encuentro ocasionará la desmembración del yo” (274).

El segundo de los atributos recurrente en las narraciones de este tipo en alguna medida emparenta al hombre-lobo con la leyenda de los cinocéfalos. Para Paolo Vignolo (2007):

*Entre todas las razas monstruosas que pueblan el ‘allá lejano’, los cinocéfalos ocupan un lugar destacado en el imaginario europeo, gracias a su relación privilegiada con el lenguaje. Ya en la Grecia antigua los humanos-cánidos representan los intermediarios míticos entre la palabra humana y el verso animal. Esa tradición se desarrolla en dos direcciones diferentes: por un lado el cristianismo medieval (influenciado también por leyendas chinas y mongolas) fomenta la visión de los habitantes de las fronteras remotas de la tierra como pueblos bárbaros –en cuanto incapaces de elaborar un idioma propiamente humano- y demoniacos, bandidos de la humanidad. Por el otro lado el humanismo renacentista, siguiendo la escuela cínica, retoma el sujeto de seres mitad perros y mitad humanos para abordar las paradojas del lenguaje... (140).*

Estas leyendas que, según el autor, también armonizan las tradiciones occidentales con otras ubicadas más hacia el “lejano Oriente” (como pueden ser Siria e India o las tradiciones tártaras y chinas), deben sobre todo a los extensos catálogos de poblaciones fabulosas que conforman el *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo, su transmisión a la Edad Media y el Renacimiento. En ellas estos seres aparecen representados como una especie de eslabón entre humanos y animales y se reconocen, ante todo, por “esa relación ambigua entre el acto de hablar y el de ladrar” (Vignolo: 2007, p.141).

Vignolo insiste en recordar que en los imaginarios, los cinocéfalos son, a su vez, considerados justos y llegan a vivir hasta 200 años (Vignolo, 2007: 141). Es decir, la raza de los hombre perro, seres a caballo entre la cultura -porque la reconocen- y la animalidad -porque la practican- establecen un puente entre dos mundos, dos espacios, dos imaginarios. Lo notable es que, al ser tomados como modelos para la vida cotidiana por la escuela cínica, que considera que los verdaderos sabios



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

son aquellos que viven en los márgenes de la cultura, los cinocéfalos tuvieron una doble lectura por parte de la tradición cristiano-occidental: por un lado fueron un pueblo monstruoso -“cuyo aspecto físico abominable no es sino el reflejo de su comportamiento contra natura”- y, por otro, “un ser profundamente sabio (que puede cruzar las fronteras entre lo humano y lo animal, entre la vida la muerte)...” (Vignolo, 2007: 142).



Imagen 1: Agostino dei Musi o Agostino Veneziano (1490-1540), grabado sobre papel, propiedad y derechos de Victoria and Albert Museum, London, England.

Vignolo sugiere entonces que no se puede olvidar que para los griegos –y para prácticamente toda la epistemología occidental- el atributo que separa a los humanos de los animales es precisamente el lenguaje. “Dicho en otros términos, la frontera entre civilización y barbarie en la cultura griega es, ante todo, una frontera lingüística. Y los cinocéfalos, mitad hombres y mitad perros, son los habitantes de esa frontera” (141), que se comunican ladrando. El autor examina las investigaciones de Jurgis Baltrušaitis sobre las influencias orientales en la iconografía del fantástico medieval que revelan el miedo colectivo que invade toda la cristiandad europea a partir del Siglo XIII por la expansión de los mongoles. Ansiosos a su vez por conocer ese *Alter Orbis* que ha ejercido desde siempre una morbosa fascinación entre cristianos, se inician viajes y expediciones que traerán





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

a Europa “el eco de mitos y leyendas aún desconocidas” que darán cuenta de pueblos caninos, de “hijos de lobos” que hablan lenguas guturales, “de idolatría, antropofagia y perversiones sexuales” (143).

Como puede apreciarse, salvajismo, antropofagia y, sobre todo, imposibilidad de proferir palabra alguna, son elementos que convergen en las narrativas y que, como se subrayó en párrafos atrás, están contenidos en el poema de Ovidio, un texto que, vale recordar, combina mitología e Historia, y es reconocido como obra cumbre y de referencia no solo dentro de la literatura latina, sino como verdadero clásico entre las narrativas occidentales.

Respecto del tercer rasgo, es remarcable que aquello de que se valió el discurso científico para explicar racionalmente la sintomatología padecida y las características de los hombres que fueron vistos, juzgados y castigados por *convertirse en lobos*, cristalizaría a su vez en el atributo más representativo de los monstruos de esta estirpe en los relatos posteriores: su capacidad de contagio a través del mordisco.



Imagen 2: El hombre-lobo, grabado de Lucas Cranach el Viejo (1512).



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

No son pocos los curiosos contemporáneos que han observado que junto a las leyendas sobre hombres-lobo aparecen escritos que tratan de informar sobre la forma de protegerse, evitar la “enfermedad” y hasta volverlos a la forma humana. Otros más bien intentan apartarse de la explicación sobrenatural para acercarse a una especie de comprensión pseudoclínica del problema, y ahí es donde aparecen tratadistas como el demonólogo Johan Weyer (1515-1588)<sup>iii</sup> o posteriormente el neurólogo británico L. Illis, entre otros. En primer lugar se habla de la hipertrichosis, una enfermedad asociada a la relación del ser humano con los lobos pues se caracteriza por producir en los cuerpos una velloidad excesiva. Asimismo, las llamadas lesiones cartilaginosas y de médula ósea, que obligaron a los pacientes a desplazarse a cuatro patas, podría tomarse como una de las afecciones reales que pudieron alentar la aparición de relatos de este tipo. La porfiria congénita, otro malestar procedente de un gen recesivo que provoca, entre otras cosas, alucinaciones psicóticas e hipersensibilidad a la luz que obligaba a quienes la padecían a hacer sobre todo vida nocturna, pudo igualmente estar relacionada con la leyenda<sup>iv</sup>. Por último, en algunas explicaciones se decía que la ingesta de cornezuelo, un hongo altamente tóxico que crece en las cosechas de centeno y de donde se derivaría el LSD, provocaba serias alucinaciones, histeria colectiva y paranoia, que hicieron que muchas personas experimentaran, a través de una especie de viaje lisérgico, la sensación de haberse convertido en lobos.

Como se dijo al principio de este apartado, conocer la diversidad de relatos sobre hombres-lobo, su evolución y aquello que los caracteriza es fundamental para el tratamiento conceptual de monstruos de esta calaña en la contemporaneidad. Al ser un punto de contacto entre lo cultural y lo bestial pero, y sobre todo, al permitir la idea de la transformación y del contagio, el hombre-lobo medieval dejó el portillo abierto para tres de las formas monstruosas más recurrentes de las narrativas de hoy: los hombre-lobo mismos, los vampiros y, desde luego, los zombis. Los tres monstruos, convertidos ya en formas estereotipadas de representación, en





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

verdaderos tópicos de la imaginaria verboicónica, comparten esta misma característica que toca de lleno a la cultura de la paranoia y el miedo de nuestros días: su principal amenaza se centra en el mordisco porque ahí queda certificada su propagación y, por tanto, la muerte o el peligro para la cultura y la civilización<sup>v</sup>. Asimismo, y volviendo al texto de Ovidio, la transformación lupina se visualiza como un acto que siempre hace emerger al monstruo interior -aun considerando la lectura de Lecouteux respecto del doble-, por lo que se va a emparentar posteriormente con figuras como Jekyll y Hyde y demás formas que aluden a las aberraciones que se internan en lo profundo del alma humana. Finalmente, es importante advertir que entre los rasgos distintivos tanto del hombre-lobo como de su pariente el zombi se encuentra la práctica de la antropofagia algo que, unido a la imposibilidad de proferir palabra alguna, relega a ambas representaciones al mundo animal, salvaje y primitivo, que es, se señaló en páginas atrás, la antítesis de la cultura<sup>vi</sup>.

### **La técnica en el registro de lo monstruoso y el nacimiento del monstruo-individuo.**

El despunte de la ciencia moderna a lo largo de todo el Renacimiento aportó la curiosidad científica al tema de las monstruosidades y convirtió sus representaciones más pintorescas en materia viva para los futuros museos y las ficciones narrativas. Conforme la ciencia avanzó de la mano de la tecnología, el mundo se nutrió de artefactos que permitirían un acercamiento más “veraz” y “realista” en la construcción de nuevas modalidades de control sobre los “otros”, los “anormales”, los “monstruos”... tal fue el caso de la fotografía.

Sin duda, como sostiene Ricardo Guixá Frutos (En: Piñol LLoret, 2016, 244), la fotografía dermatológica, iniciada en 1864 por Alexander Balmano y desarrollada posteriormente por los franceses Alfred Ardí y Aimé de Montmégá, vino a sentar las bases visuales para una cartografía de las lesiones cutáneas destinada a facilitar



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

el diagnóstico de enfermedades futuras. “Significativamente –apunta Guixá Frutos- la popularidad de estas, a menudo escalofriantes, fotografías fue mucho mayor de lo habitual para el resto de las imágenes científicas, gracias al morboso interés de la sociedad decimonónica por lo raro y lo monstruoso (...) generando una nueva imaginería de la diferencia” (247). Guixá Frutos observa, asimismo, que con las posibilidades de la técnica, el otro dejó de ser un personaje exótico imaginable solo más allá de los límites trazados por los territorios conocidos para convertirse en un ciudadano más, cuyas deformidades lo situaban en el terreno de lo grotesco, por lo que pronto se convertiría en protagonista de ferias y espectáculos circenses de donde se desprendería toda una teratología de los *born freaks*<sup>vii</sup>. Las mujeres barbudas, los hombres elefante, los enanos o los gigantes se integraron a la modernidad “superando una tradición secular al trascender el mundo de la mitología y la imaginación (...) para convertirse en una persona enferma real y tangible” (Guixá Frutos, 248). El debate sobre los aspectos legales y morales en torno a estos sujetos caracterizados por “infringir” las leyes de Dios y de los humanos fue adquiriendo de a pocos una dimensión tan seria que puso a dudar tanto a legisladores como a figuras de orden religioso. En este sentido, los análisis de Foucault sobre *Los anormales* (2007), no pueden ser más certeros, pues, como sabemos, el filósofo arguye que la caracterización socio-cultural del monstruo responde a un problema jurídico-biológico.

A este respecto, resulta en extremo interesante prestar atención a cómo, más allá del tratamiento del monstruo en tanto corporalidad deformada, el alma monstruosa va sufriendo también sugestivas transformaciones a lo largo de los siglos y en estas el estudio de la Fisiognomía tuvo un papel estelar. No puede olvidarse que ya desde la antigüedad, médicos como Hipócrates (469-399 a.C) o posteriormente Galeno (129-201-226 d.C) habían aportado estudios y establecido taxonomías de los temperamentos de las personas a partir de aspectos físicos como la piel o los músculos, sin que esto respondiera necesariamente a una



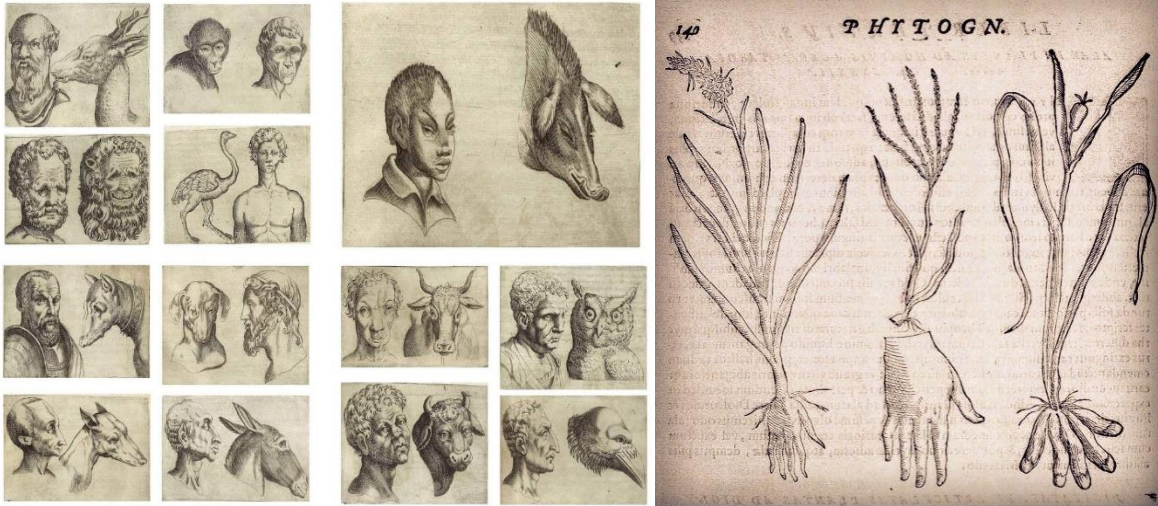
*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

anomalía física. Y es ya desde el escrito más antiguo conservado sobre la materia: *Physiognomonica*, atribuido no sin cuestionamientos a Aristóteles (384-322 a.C), donde se podía rastrear la procedencia del uso de la analogía *ser humano-animal*. En el texto se define la fisiognomía como el “estudio de las disposiciones naturales del temperamento así como las adquiridas” y se observa que el examen fisiognómico “se lleva a cabo, en efecto, estudiando los movimientos, las posturas, los colores, los rasgos faciales, el cabello y su lisura, la voz, la carne, las partes del cuerpo y el aspecto de todo él” (Pseudo-Aristóteles, 1999: 45-46). El texto, con todo y las dudas que suscitó y sigue suscitando respecto de su autoría, serviría de senda para que futuros estudiosos como el italiano Giambattista della Porta (1535-1615, *De humana physiognomonia*) conocido como el más popular e influyente fisiognomista del Renacimiento, aportara nuevas y forzadísimas analogías entre el cuerpo humano y las plantas o entre cabezas animales y humanas. Además de tratar de sostener la correspondencia de las vicisitudes del alma y del cuerpo, della Porta practica abiertamente su pseudo “método deductivo” para referirse, entre otras cosas, a las supuestas características físicas y, por tanto, diferencias temperamentales entre italianos, franceses y españoles (Caro Baroja, 1988: 23) que, por descabelladas que parezcan, no están tan lejos de las formas estereotipadas de construcción de la alteridad en el mundo de hoy.



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

19



*Imágenes 3 y 4: De humana Fisiognomonia, Giambattista dell Porta*

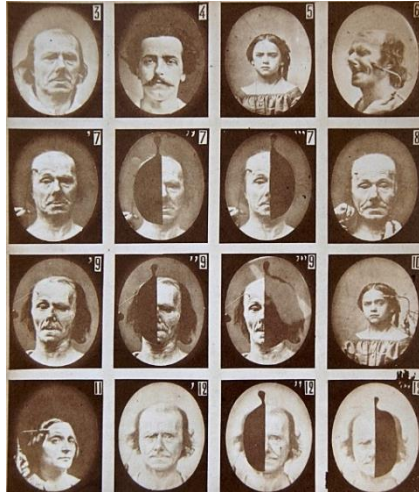
Otros estudiosos como el francés Charles Le Brun (1619-1690: *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*) o el suizo Johann Kaspar Lavater, conocido como el fundador de la morfopsicología (1741-1801: *El arte de conocer a los hombres por la fisionomía*), entre algunos otros, se servirán también de los datos provenientes de la observación de rostros y de la inferencia semiótica de (Pseudo) Aristóteles y de della Porta para mantener hipótesis particulares sobre la analogía entre el ser humano y el animal. No obstante, ninguno de estos estudiosos pudo contar con la herramienta técnica que otros, como el galeno Guillaume Duchenne du Bologne tuvo a su alcance. Resulta claro que la fotografía, que aparece completamente al servicio de la ciencia y la documentación de la realidad, le sirvió a Duchenne para un estudio fisiognómico completo, pero ahora documentado con imágenes, en teoría más vivas y fidedignas que las ejecutadas por los pintores y dibujantes en el pasado, bajo el título *Mecanismos de la Fisiognomía humana* (1862). El estudio ejerció tal fascinación en su tiempo que impulsó al mismo Charles Darwin a escribir el ensayo *The expression of Emotion in Man and Animals* (1872) donde asocia emociones y estados de humor a la función de ciertos mecanismos musculares del rostro. Estamos aquí, pues, ante un





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

dispositivo tecnológico que nace e inicia su desarrollo como dispositivo garante de “la verdad” de las cosas, los fenómenos y los acontecimientos.



Imágenes 5 y 6: *Expresiones de estimulación eléctrica registradas por Duchenne en La Physionomie Humaine y Guillaume B. Duchenne (de Boulogne) en pleno acto de experimentación de electroestimulación facial a un paciente*

Esta promesa dada por la aleación de las leyes de la óptica y de la química que representó la fotografía, capaz no solo de atrapar la realidad sino de vencer los límites de la mirada, y justo en pleno auge del positivismo, abrió nuevos espacios para el registro metódico y científico de las perturbaciones, desórdenes y patologías de la psique, que espolearía el interés hacia nuevas modalidades para la construcción de lo monstruoso:

*Esa doble transgresión de las leyes humanas y divinas entroncaba a los criminales, o posibles criminales víctimas de su enajenamiento, con la naturaleza mixta del concepto de monstruo heredado de la Edad Media: mitad hombre, mitad bestia (...) pero ahora trasladando la monstruosidad de la apariencia física a la conducta moral, producto, por tanto, de un defecto de la mente y no del cuerpo. (Guixá Frutos, En: Piñol Lloret, 2016: 255).*

Lo paradójico aquí es que, incluso para tratar las aberraciones del alma, se hizo necesario poner en evidencia los signos visibles de la desviación en los cuerpos de los sujetos. Lo monstruoso, que en palabras de Octavio Paz (1979) “no es



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

pensable, ni decible, ni audible, pues para ser necesita ser visto” (229), necesitó más del registro técnico fotográfico que de cualquier estudio científico para calar en los imaginarios sociales decimonónicos. Así como en épocas medievales fue necesario el testimonio de personas que juraban haber visto transformaciones de hombres en lobo o a mujeres brujas en estado de ingravidez para desencadenar la imaginación de la gente, después del daguerrotipo la “captura de la realidad” por la técnica certificaría la existencia real y tangible de lo monstruoso que, aunque estuviera anidado en el alma de las personas, tendría que ser legitimado de una u otra forma en el plano de lo visual<sup>viii</sup>.

Como contraparte a ello, resulta fascinante observar que el mismo contexto histórico también proporcionó las condiciones de posibilidad para que, siguiendo en el plano de la imagen, los románticos aportaran otra mirada sobre los enajenados. Es precisamente el artista romántico Théodore Géricault quien, bajo las órdenes de Etienne-Jean Georget, considerado uno de los fundadores de la psicología social, realiza una serie de retratos de modelos internados en la Salpêtrière, considerados representativos de alguna enfermedad mental. El trabajo, tan conmovedor como inquietante, muestra al individuo más allá del juicio social descalificador y fue considerado por el mismo Georget como una alianza entre el romanticismo y la ciencia empírica.



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*



*Imágenes 7,8,9 y 10: T. Gericault: El Cleptómano, La Ludópata, La Loca, El ladrón de niños (1819-1828)*

Ahora bien, vale la pena considerar que la fotografía también empujó el nacimiento de lo que se va a entender como la identidad del monstruo moral, pero esta vez desde la clasificación policial y con miras al reconocimiento y control estatal de los individuos, especialmente los criminales. Es un policía con amplios conocimientos de medicina, estadística y demografía -Alphonse Bertillon (1853-1914)- quien idearía todo un procedimiento de composición fotográfica que consideraba tanto el frente como el perfil del rostro y estaba destinado a producir la imagen más fiable para reconocer a los sujetos retratados. Paralelamente, el médico y criminólogo





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

italiano Cesare Lombroso (1835-1909), representante del positivismo criminológico y también conocido como el fundador de la antropología criminal, publica en 1876 su *Tratado antropológico experimental del hombre delincuente*, en el que deduce, siguiendo un pseudo método deductivo-empírico bastante precario<sup>x</sup>, que los criminales graves tenían en común una serie de rasgos genéticos manifiestos en la anatomía, más específicamente en los que definen su rostro. De hecho, Lombroso partía de una hipótesis drástica que afirmaba que el *Homo delinquens* era un individuo hipoevolucionado cuya criminalidad respondía a tendencias biológicas innatas (Guixá Frutos, 244), por lo que crea toda una tipología a partir de la cual se podían ligar los delitos con ciertas morfologías presentes en los rostros. Convencido de que el rostro es espejo del alma, estudió cientos de cráneos de criminales apegándose a las pautas de formato (encuadre, luz, fondo...) de Bertillon para dar un anclaje científico a su trabajo, que pronto tendría una importante difusión mundial y un peso considerable en la condena de cientos de supuestos criminales. Asimismo, la propuesta del criminólogo consideraría la posibilidad de detener “preventivamente” a los sujetos con “apariencia” delictiva antes de que cometieran los crímenes.



Imagen 11: Alphonse Bertillon y un aprendiz en pleno proceso de clasificación e identificación antropométrica



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*



*Imagen 12: Fotografías representativas de delincuentes incluidas en el tratado antropológico de Lombroso*

De este modo, asistimos al nacimiento de una monstruosidad híbrida que considera tanto categorías moralizantes como aspectos físicos. El sujeto es monstruo por sus actos o por la propensión a estos, pero la marca de su condición se hace visible en su cuerpo y la técnica ofreció las herramientas idóneas para la legitimación del discurso.

***La impronta romántica en la fabricación del monstruo-híbrido***

*El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) es el grabado número 43 de la serie *Los Caprichos* con el que el pintor español Francisco de Goya (1746-1828), para algunos fundador del Romanticismo y precursor de las vanguardias, para otros un ferviente defensor de los valores ilustrados, despidió el Siglo de las Luces. En la pieza, el artista español expone una serie de criaturas de la noche que, por ventura un siglo después servirían a un romántico-gótico como Bram Stoker (1847-1912) para fabricar e insertar en la institución literaria una de las



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

formas arquetípicas del monstruo más fructíferas de todos los tiempos: *Drácula* (1897). Que este relato verboicónico haya inaugurado un siglo y un movimiento artístico resulta en extremo sugestivo, sobre todo porque contrapone de forma directa y tajante los conceptos razón y monstruo.



Imagen 13: Francisco de Goza, *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799)

Interesante notar que a *Los caprichos* sobrevino una cadena de representaciones de escenas de asesinatos y canibalismo que el artista culminaría con la serie de 82 grabados curada bajo el título *Los desastres de la guerra*, elaborada en el periodo comprendido entre 1800 y 1815, pleno auge del Romanticismo. Lo que vemos representado ahí, en esas piezas únicas y que hablan por sí solas, no es sino la monstruosidad del ser humano, las atrocidades que es capaz de perpetrar, las herramientas que ha fabricado para cometer actos monstruosos y, por tanto, la puesta en evidencia o la inscripción visual del fracaso del proyecto moderno cuya





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

red de certidumbres quedó desde sus orígenes anclada, precisamente, a lo que se entiende por razón instrumental.



Imágenes 14, 15, 16 y 17: Francisco de Goya, de la serie *Los desastres de la guerra* (1800-1815)

El movimiento romántico, que entró en complicidad narrativa con el género gótico a tal al punto que acabarían por confundirse y que se constituyó como crítica y resistencia al Clasicismo y a la Ilustración, elaboró desde sus inicios el tinglado perfecto para la aparición de todo tipo de formas de lo monstruoso. Los relatos del terror gótico inaugurados según la historiografía literaria en 1765 por Horace Walpole con *El Castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*) y que llegarían a convertir al miedo en un producto de consumo popular bastante rentable, representan para el artista romántico un aliciente creativo pues apela a mundos, atmósferas, escenarios y seres que la modernidad había querido suprimir. Pero los románticos, que son modernos pese a que se resisten a serlo, no podrán eludir



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

el peso del conocimiento ya adquirido, de ahí que la marca científica y la industrialización afecten o influyan decididamente en la construcción de sus ficciones narrativas. En su firme voluntad por adentrarse en los sentimientos y tormentos que recubren el yo, el romanticismo forja una serie de criaturas monstruosas que ocupan un lugar protagónico en los relatos y están dotadas de unas características psicofísicas tan humanas que a partir de ellas, puede decirse, lo monstruoso hizo un viraje profundo para entrar de lleno en la consciencia de sus personajes. Los relatos del llamado *Dark Romanticism* en cuyo seno destaca la cuentística de Edgar Allan Poe (1809-1849), son ejemplo diáfano de ello. Fantasmas, apariciones, vampiros, pero también mentes perturbadas y asesinos asediados por la culpa, *Doppelgängers*, se diseminan en los relatos a lo largo de este siglo en que la práctica literaria se consolida como institución sociocultural. Interesante notar que, tal y como advierte J.A Molina Foix (En: A.A V.V: 2005) es cabalmente el gusto romántico por lo oculto y lo monstruoso el que llevará a algunos autores a recoger la tradición mítica y las leyendas del hombre lobo para reelaborarlo en el texto literario propiamente dicho (2-3).

De todos los monstruos heredados por este periodo en la literatura occidental, que no son pocos, hay cuatro en particular que conforman quizás su más reconocido Bestiario y que se han convertido en relatos fundacionales sobre la monstruosidad, amén de figuras arquetípicas/prototípicas que penetrarán prácticamente todas las narrativas sobre monstruos posteriores; estos son: *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Mary Shelley: 1818), texto que, según la historiografía literaria, inaugura además la Ciencia Ficción como género; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde*, Robert L. Stevenson: 1887), *El Retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde: 1890) y, finalmente, *Drácula* (Bram Stoker: 1897).



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

Mucho han sido estudiados estos relatos, mucho se ha dicho sobre ellos, pero ¿Qué tienen en común en la fabricación de lo monstruoso? En investigaciones recientes, como la que aporta Jorge Martínez Lucena (2010) y que probablemente entronca con algunas de las ideas que hemos movilizado en este trabajo, se observa en estos cuatro personajes el origen de toda una fenomenología del no – muerto que representa “un reflejo mítico claro del efecto del proceso de secularización sufrido en la modernidad sobre nuestra idea del hombre” (22). Sin embargo, y siguiendo la estela de la propuesta hecha aquí, que es de orden genealógico, me gustaría recordar que a excepción del texto de Wilde que cuenta con un narrador extradiegético que no asume identidad alguna, los otros tres echan mano de forma parcial o total a la construcción epistolar para que unos narradores intradieгéticos relaten unos acontecimientos narrativos en los que unos sujetos se sienten, son vistos o son tratados como monstruos. Esto quiere decir que el tema de lo monstruoso se presenta como una cuestión que, de suyo, está enteramente vinculada a las formas narrativas, o lo que es lo mismo, a la práctica de contar historias. En concordancia, en los cuatro textos, se fabrica una especie de monstruosidad híbrida pues si bien la transgresión se da, en principio, desde el aspecto moral de los personajes, el peso de lo visual será lo que certifique la condición del monstruo. De igual modo, el tema de la metamorfosis, así como la mezcla de dos cosas imposibles, cumple un papel estelar en los cuatro textos, aunque en ello se incorporan matices psicológicos y explicaciones pseudocientíficas que aportan realismo y verosimilitud a las invenciones.

En efecto, y empezando por el texto de Shelley (2001), la historia del monstruo solitario atormentado por su condición -del cual se derivarán todos los monstruos de laboratorio futuros- inicia como puro cuento: Lord Henry Walton le cuenta a través de cartas a su hermana lo que Víctor Frankenstein le ha contado a él. O sea, la historia de Frankenstein que llega al lector está filtrada por la mirada de dos narradores testimoniales. En la producción del monstruo opera de lleno una



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

transformación: lo inerte –fragmentos de cadáveres- cobra vida, por lo que nos hallamos frente a una metamorfosis de la muerte en vida. Es decir, y volviendo a la postura de Foucault (2007), desde un punto de vista ontológico, Frankenstein es la mixtura misma de dos cosas imposibles: la vida y la muerte, a la vez que transgresión de todas las leyes y Normas culturales; por tanto, se le mire por donde se le mire, no hay forma para él de eludir la marca de lo monstruoso. De igual modo, además del abandono y la soledad en la que se retuerce el personaje, su mayor tormento se debe a su apariencia, y en esto el texto es reiterativo de principio a fin:

*Ah! No había mortal capaz de soportar el horror de aquel semblante (p. 59) (...) su infernal fealdad lo hacía insoportable a los ojos humanos (98) (...) Su cara espantosa se movía en contorsiones apenas soportables a la vista (143) (...) Su alma es tan infernal como su cuerpo, llena de traición y de malicia criminal (204).*

Precisamente el cierre del relato, de la mano del testimonio de Robert Walton, retoma el campo visual como parámetro: *“jamás he contemplado una visión más horrible que su rostro, de una fealdad repugnante y espantosa”* (213).

Los actos monstruosos que Frankenstein comete, derivan del odio que lo carcome y de su deseo de venganza contra su creador -no de una supuesta maldad interior que lo caracterice- y en ello la narración, que es romántica de principio a fin, apela constantemente a una cierta empatía del lector que no puede obviar que la creación de Víctor Frankenstein es tanto monstruo como víctima. Las marcas identificatorias de lo monstruoso oscilan entre el terror que producen sus actos – identificados como suyos solo por su creador- y la desproporción de sus gigantescas formas, sus “ojos acuosos”, su “piel amarillenta y apergaminada”, sus “labios casi negros” que, a fin de cuentas, son su verdadera condena al ostracismo.

Ahora bien, en el relato de Stevenson (1999) la metamorfosis de Jekyll a Hyde va a implicar hacer visible, real y tangible las irregularidades morales que el Dr. Jekyll





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

anida en su interior. Esta transformación, profundamente dolorosa según confiesa el personaje, se diferencia de Frankenstein en el sentido de que el Dr. Jekyll la sufre a voluntad: produce e ingiere una droga que le permite sacar de sí su lado más salvaje. Confróntese esto con lo que se ha mencionado en este trabajo sobre las características del hombre-lobo tratadas desde el texto de Ovidio. No es la maldición, tampoco el contagio lo que opera aquí, es la ciencia obrando en la fabricación de la monstruosidad, que se consume en el interior del personaje pero que si bien es moral, toma forma en el terreno de lo visible.

El texto, que hace del personaje Mr. Utterson, abogado y buen amigo de Jekyll, su protagonista real, nos revela la explicación del extraño caso a través de la carta que le envía H. Lanyon y que Utterson corrobora con el también testimonio escrito del Dr. Jekyll. Lanyon es el único personaje que dice haber sido testigo de la metamorfosis, pero él coincide con el resto de personajes que se topan con el señor Hyde, que este es absolutamente desagradable a la vista:

*Era bajo e iba vestido con sencillez, y su aspecto, incluso a aquella distancia, producía una fuerte sensación de rechazo en quien lo observaba (...) daba una impresión de deformidad sin que se apreciara ninguna malformación digna de señalar en su cuerpo... (24-25). Solo en este punto se mostraban todos de acuerdo; y este consistía en la inquietante sensación de inexplicable deformidad con la que el fugitivo impresionaba a todos los que lo veían (37).*

El texto de Stevenson es abiertamente moralista. Incluso empieza con una voz narrativa extradiegética que describe a Utterson como un sujeto cuyos ojos irradiaban siempre “algo eminentemente humano” (p.11). Es decir, el personaje que empuja la acción, es un hombre de moral intachable, al igual que su amigo Jekyll. De ahí la extrañeza para el primero de “la amistad” del otro con Mr. Hyde. Sin embargo, en su discurso aclaratorio, conocido a través de la carta a Utterson,



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

Jekyll aclara que Hyde también era él. “He observado –dice Jekyll- que cuando exhibía el aspecto de Edward Hyde, nadie podía acercárseme (...) sin un visible estremecimiento de la carne” (p.78) e inmediatamente explica lo que supone la justificación del rechazo: *esto era debido a que todos los seres humanos (...) son una mezcla del bien y el mal; y Hyde era el único en las filas de la humanidad que era pura maldad*” (Stevenson, 1999, p.78). Es decir, Hyde encarnaba –nunca mejor dicho- lo monstruoso: las irregularidades del alma devenidas bestia.

Respecto del par dicotómico belleza-fealdad quizás Dorian Gray sea uno de los personajes más interesantes y representativos. Desde el ángulo de visión del narrador extradiegético que desarrolla el relato, Gray es absoluta e indiscutiblemente bello. Lo monstruoso, en principio, sería su alma y, en su omnisciencia divina, el narrador se asegura de dejarle claro eso al lector. Es decir, los crímenes, la crueldad de Gray hacia sus congéneres son un asunto del que somos informados conforme van sucediendo, al igual que los cambios que operan sobre el retrato en consonancia con aquellos; o sea, estos se hacen “visibles” en la lectura. Gray es, por supuesto, monstruoso por sus atrocidades, su carencia de empatía, su amoralidad. No obstante, que el paso del tiempo no se refleje en su cuerpo, como ocurriría con cualquier ser vivo, lo convierte en figura del desorden: mezcla de dos cosas imposibles, especie de muerto viviente. Por ello, lo que verdaderamente espanta de la narración es que la maldad de sus actos quede registrada en el retrato. El momento en que Basil Hallward, el artista que lo creó, se encuentra con su obra años después, entra en conciencia de inmediato con lo acontecido:

*Un grito de espanto salió de los labios del pintor cuando vio a la débil claridad de la vela la horrible cara que parecía gesticular sobre el lienzo. Vio en aquella expresión algo que le llenó de repulsión y de terror. (...). La visión monstruosa le aterró (...) ¡Su propio cuadro! ¿Por qué aquella transformación? (Wilde, 2009, 176).*



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

Y a esto Gray le aclara que esa es *la fisonomía de su alma*: “cada uno de nosotros lleva en sí el cielo y el infierno” (p.117) -dice el personaje-. Esa especie de “lepra del pecado” que corroía aquel rostro era algo que venía de dentro y que, al hacerse palpable, resultaba horroroso. Es bastante lógico, por tanto, que en el párrafo que pone punto final al relato, se recurra nuevamente al poder adjetivante de lo monstruoso como algo visible:

*Al entrar, encontraron, colgado en la pared, un espléndido retrato de su amo, tal como le habían visto últimamente, en toda la maravilla de su exquisita juventud y de su belleza. Tendido sobre el suelo había un hombre muerto, en traje de etiqueta, con un cuchillo en el corazón. Estaba ajado, lleno de arrugas y su cara era repugnante. Hasta que examinaron las sortijas que llevaba no reconocieron quién era. (249).*

Y todos estos aspectos llegarán definitivamente a su máximo esplendor con Drácula, el monstruo por antonomasia. En efecto, con el relato de Stoker (1993) nos enfrentamos a un texto que recoge abiertamente la tradición narrativa de los hombres-lobo respecto de la animalidad, el mordisco y el contagio, y los yuxtapone e hibrida a la falta de moral, de culpa y de remordimiento del personaje, para convertirlo en paradigma de lo monstruoso en todas sus acepciones.

Si bien, lo sabemos, Drácula no fue el primer vampiro que apareció en la literatura, el texto de Stoker es fundante en el sentido de que no solo aglutina buena parte de los elementos característicos de las figuras de este tipo presentes en las leyendas y los textos literarios predecesores, sino también porque de forma coherente y verosímil hace copular lo sangriento y lo erótico; la razón científica y la superstición; la vida y la muerte, el animal y el humano, lo bello y lo feo...

La historia de este vampiro es narrada, como se dijo, a través de cartas y diarios. Y no es de extrañar porque, como también sabemos, Stoker se nutrió de innumerables cuentos provenientes de la oralidad (Vlad el empalador y Erzsébet



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

Báthory, entre otros), de los textos góticos de Polidori, Le Fanu, Féval, Nodier, etc., e incluso de materiales cartográficos, libros de geografía, del folclore y las supersticiones transilvanianas<sup>x</sup> para así poder posicionar a su personaje en una atmósfera plausible de los Montes Cárpatos. Si bien las descripciones físicas del conde, filtradas por la mirada de los personajes –Jonathan Harker y Mina, por ejemplo- no lo hacen ver necesariamente como un hombre feo, lo monstruoso y la animalización se localizan en principio por y desde sus foco de visión:

*Su rostro era marcadamente aguileño, de nariz delgada con el puente muy alto y las aletas arqueadas de una forma peculiar; (...). Sus cejas, (...) eran tan espesas que parecían rizarse por su misma abundancia. La boca, (...) era firme y más bien cruel, y sus dientes, particularmente blancos y afilados, sobresalían de los labios... Por lo demás, sus orejas eran pálidas y extremadamente puntiagudas. (...). Hasta entonces sólo me había fijado en el dorso de sus manos, (...) Pero al verlas de cerca pude comprobar que eran bastas, con dedos cortos y gruesos. Y por extraño que pueda parecer, había vello en el centro de las palmas. Las uñas eran largas y finas, y estaban afiladas... (120-121). (...) tenía facciones duras, crueles, sensuales, y sus dientes (...) estaban afilados como los de un animal» (336). (los subrayados son propios de este trabajo)*

Probablemente no haya en las narrativas de ficción otro personaje capaz de conjugar y conjurar todo lo que puede entenderse como monstruoso antes y después del siglo XVIII. Si, como nos recordaba Foucault en páginas atrás, hasta ese tiempo el monstruo era entendido como la mezcla de dos cosas, Drácula lo es: es animal y también es humano. El don de la metamorfosis le permite ser lobo y ser murciélago, desplazarse como animal e incluso establecer comunicación directa con todo tipo de criaturas de la noche. Esa doble conjunción de la que habla Octavio Paz en el texto citado páginas atrás, el hombre bestia, la bestia hombre, “la reversibilidad y la inmutabilidad como propiedades contradictorias” coexisten igualmente en él (Paz: op. cit, p. 227). Pero sus actos y perversidades



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

de humano lo anclan de la misma forma a lo monstruoso. El conde es viejo –ha vivido siglos- pero a través de la sangre de sus víctimas puede parecer un hombre joven. Sus rasgos físicos pueden producir horror, pero está dotado de una voluptuosidad capaz de embrujar a adversarios tan determinados como Van Helsing. No está vivo, tampoco está muerto. Mata, vampiriza, pero es asimismo capaz de sentir algo parecido al amor. Quita vida, pero da placer y eternidad. Es decir, todo él, todo su ser es una amalgama de propiedades contradictorias, una hibridación monstruosa imposible de ignorar en los abordajes hermenéuticos sobre el tema.

Como puede notarse, en la caracterización de estos cuatro personajes, que son genotexto en la mayoría de los relatos sobre monstruos que se va a desencadenar a lo largo del siglo XX (monstruos de la tecnociencia, psicópatas-asesinos, vampiros en todas sus formas, hombres lobo, zombis, etc.) y que se transmite, desde luego, a las narrativas de hoy, convergen el monstruo-bestia y el monstruo-individuo. Los cuatro nos recuerdan el valor del relato, es decir, el alcance que tiene el acto de contar historias en la vida social y en ello la fascinación que pueden despertar las figuras del desorden, aquellas que, para bien y para mal, se recrean más allá de los confines “infranqueables” de la cultura. De ahí, probablemente, el interés que suscitó y que estimuló la elaboración de este trabajo.

## Conclusiones

En la línea de investigación propuesta por este trabajo se ha planteado un acercamiento a lo monstruoso, teniendo como norte especialmente las ficciones narrativas. Se inició con la indagación genealógica del término mismo: *teras-monstro* para pasar de inmediato al tema de las metamorfosis, es decir, la transformación del humano en monstruo



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

concentrándose en la figura y peculiaridades del hombre-lobo como forma arquetípica de la cual derivarán otros engendros del desorden. Posteriormente, el texto hizo un viraje hacia el nacimiento del monstruo humano, ya no necesariamente como imagen proveniente de la animalística sino como el monstruo-individuo, para cuya construcción imaginaria, tanto a nivel social como narrativa, los diversos procedimientos de composición fotográfica del individuo aportados por la máquina fotográfica hacia mediados del siglo XIX (fotografía dermatológica, el estudio de la fisonomía, el positivismo criminológico, etc.) fueron decisivos. Por último, el estudio se aproximó a la importancia del romanticismo como movimiento cultural-artístico y su legado narrativo respecto del nacimiento de una serie de figuras arquetípicas de lo monstruoso que construyen y siembran las bases de buena parte de las formas de esa calaña que consumimos en las ficciones narrativas de hoy. Frankenstein, el señor Hyde, Dorian Gray y Drácula, quizás sean las representaciones más potentes de lo monstruoso que nos legó este movimiento y, en general el siglo XIX, para algunos, el siglo de los monstruos. Los cuatro son un híbrido, convergencia de las ideas del monstruo-bestia diseminadas a través de los siglos en los imaginarios sociales de Occidente y el monstruo-individuo, vigilado y clasificado por la ciencia empírica positivista, pero también espoleado por el fantasioso espíritu romántico, un movimiento de transición entre dos siglos y dos epistemes, que parece recordarnos que lo monstruoso no es sino una variante metafórica más de aquella vieja y terca oposición entre el mundo salvaje-animal y el humano.



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

**Fuentes consultadas**

36

AA.VV (1837) *Los Hombres-lobo*. Selección e introducción de Juan Antonio Molina Foix (2015), Trad. Francisco Torres Olivier. Editor digital. GONZALEZ. ESPAPDF.

Avendano, Carlos. (2002). "Neurociencia, neurología, y psiquiatría: Un encuentro inevitable." En: *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* No. 22. Consultado el 12 de octubre de 2019 desde: <https://www.researchgate.net>.

Argullol, Rafael (2008) *El Héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado.

Caro Baroja, Julio (1988) *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid: Ediciones Itsmo.

Cohen, Jeffrey Jerome (1996) *Monster Theory*. Minnesota: Minnesota Press.

De France, Marie (2004) *Lais*. Prólogo, trad. y notas de Alvar, Carlos. Madrid. Alianza, editorial.

De Sevilla, Isidro (2004) *Etimologías*. (Ed. bilingüe) Texto latino, versión española y notas de Oroz Reta, José y Marcos Casquero, Manuel A. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Didi-Huberman, George (2007) *La Invención de la Histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. 1ª. Ed. Trad. de Tania Arias y Rafael Jackson. Madrid: Cátedra.

Domínguez, Vicente (Ed.) (2002) *Los dominios del miedo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ebel, Édouard y Piazza, Pierre (dir.) (2012) "Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime". En: *Revue historique des armées*, No. 268. Consultado el 12 de abril de 2019 desde <http://journals.openedition.org/rha/7546>.

Eco, Umberto (2013) *Historia de la fealdad*. 2da. Ed. Trad. De María Pons Irazábal. Barcelona: Debolsillo.

Fresquet Febrer, José L. (s.f. Historia de la medicina: Guillaume Benjamin Amand Duchenne. Consultado desde: <https://www.historiadelamedicina.org/pdfs/duchenne.pdf>.





*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

Fondebrider, Jorge (2004) *Licantropía: Historias de hombres lobo en Occidente*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo, editora.

Fondebrider, Jorge (2015) *Historia de los hombres lobo*. 3ra ed. Santiago: LOM ediciones.

Foucault, Michel (2007) *Los anormales*, 1ª ed. 4ª. Reimp. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

García García, Francisco (coord.) (2006) *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*. 1ra. ed. Madrid. Ediciones del Laberinto.

Gómez Espelosín, F. Javier (1994) "Estrategias de veracidad en Ctesis de Cnido". En: *Revista de ideas y formas políticas de la antigüedad clásica*. No. 6. Pp.143-168.

Guixá Frutos, Ricardo (2016) "Engendros humanos: la importancia del retrato científico del siglo XIX en la configuración iconográfica del monstruo moderno". En: Piñol Lloret, Marta (Comp.) *Monstruos y monstruosidades: del imaginario fantástico medieval a los X Men*. 1ª ed. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina.

Lecouteux, Claude (2004) *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media (Historia del doble)*. Palma de Mallorca: El Barquero (José J. de Olañeta, editor).

Link, Luther (1995) *El diablo: una máscara sin rostro*. Madrid: Síntesis.

Llinares García, Mar (2014) "Lobishome. Las metamorfosis en lobo en las tradiciones europea y gallega". En: *Memoria y Civilización* 17: 123-148, DOI: <https://doi.org/10.15581/001.17.123-148>.

Martin, Kathleen (editora) y Ami Ronnberg (Jefa de redacción) (2011) *El libro de los Símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Madrid: Taschen.

Martínez Lucena, Jorge (2010) *Vampiros y zombis posmodernos: La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa.

Martínez Lucena, Jorge (2008) "Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi". En: *Pensamiento y cultura* Vol II, No. 2.

Molina, Víctor (1998) "Idea del monstruo". En: *Escenes de l'imaginari: Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona*. XXV aniversari. Barcelona: Diputació de Barcelona e Institut del Teatre.



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

Moros Peña, Manuel (2003) *Seres extraordinarios: Anomalías, deformidades y rarezas humanas*. Madrid: Editorial Edaf, S.A.

Ovidio, Publio Nasón (2003) *Metamorfosis*. Trad. de Ana Pérez vega. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado desde: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/>.

Paz, Octavio (1979) *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral.

Petronio (1984) *El Satiricón*. Colección *Nuestros Clásicos* dirigida por Monterroso, Augusto. Prólogo y Trad. de Ayala, Juan Antonio. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pseudo Aristóteles (1999) *Fisiognomía*. Introducción, traducción y notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcán. Madrid: Gredos.

Piñol Lloret, Marta (coord.) (2015). *La imagen del monstruo a través del tiempo: la representación visual de la creación singular*. Revista Sans Soleil –Estudios de la Imagen- Vol 7. Universidad de Buenos Aires: Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil (CEISS).

Piñol Lloret, Marta (Comp.) (2016) *Monstruos y monstruosidades: del imaginario fantástico medieval a los X Men*. 1ª ed. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina.

Santaularia, Isabel. (2009) *El monstruo humano*. Barcelona: Laertes.

Santiesteban Oliva, Héctor (2003) *Tratado de Monstruos: ontología teratológica*. 1ra. ed. México: P y V Editores.

Shelley, Mary (2001) *Frankenstein*. Traducción de: Joseph Club. Madrid: Mestas, Ediciones.

Solé, Ricard (2016) *La lógica de los monstruos*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tusquets Editores.

Stevenson, R. L (1999) *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Traduc. de Santos, Domingo, Prólogo de Mendicutti, Eduardo. Madrid: Millenium.

Stoker, Bram (1993) *Drácula*. Traduc. Molina Foix J.A. Madrid. Cátedra.

Vignolo, Paolo (agosto, 2007). “Una nación de monstruos: Occidente, los cinocéfalos y las paradojas del lenguaje. En: *Revista de Estudios Sociales* No. 27, p. 140-149. 230. ISSN 0123-885X: Bogotá.



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

Wilde, Oscar (2009) *El Retrato de Dorian Gray*. Traduc. Roberto Esla. Madrid: Mestas, Ediciones

---

**Notas**

<sup>i</sup> Estoy pensando aquí, desde luego, en los relatos que reúne lo que se conoce como “la Capilla Sixtina” de la Prehistoria: la Cueva de Altamira o la narración pictórica que recoge la llamada “Escena del Pozo” en Lascaux, al sur de Francia. Desde el paleolítico hasta nuestros días, el ser humano da cuenta de estar atrapado en una narrativa, en un deseo ineludible de contar historias, empezando por la propia.

<sup>ii</sup> Sin ir muy lejos, basta darle una ojeada al texto de Ovidio que relata alrededor de 250 cambios de forma que se dan en la mitología como resultado ya sea de un castigo o de un don que se le concede al personaje y que van de transformaciones en animales (Ío, Filomena, Nictímene, Tereo, Zeus, Hécuba, entre muchas otras) a elementos vegetales (Adonis, Narciso, Jacinto, etc.) o incluso a la inversa, como es el caso de Galatea, escultura de mármol que por mano divina se vuelve humana para satisfacción de su creador Pigmalión. En la tradición latina quizás la más conocida sea la transformación de Lucio en *El Asno de Oro* de Apuleyo, la única novela latina completa conocida, que se anticipa, además, a la novela picaresca.

<sup>iii</sup> Para algunos historiadores el verdadero fundador de la psiquiatría moderna.

<sup>iv</sup> Sobre esta enfermedad, es conocido el estudio de L. Illis *On Porphyria and the Aetiology of Werwolves*.

<sup>v</sup> Importante remarcar, asimismo, que una de las principales peculiaridades del zombi contemporáneo es la pérdida del lenguaje. Una vez mordido el humano y actuado la virulencia en su cuerpo, lo primero que pierde es el habla, por tanto deja de ser sujeto, es decir, animal racional.

<sup>vi</sup> No puede olvidarse que paradójicamente el lobo, por él mismo, se vincula además con otras formas arquetípicas que están en el establecimiento de grandes tradiciones culturales sobre las que se sientan las bases de lo que hoy conocemos como Cultura Occidental. Entre ello, por ejemplo, se encuentra la importancia que tuvo Luperca, la loba que amamanta y salva de la muerte a los gemelos Rómulo y Remo, sobre quienes recaerá la tarea de fundar Roma.

<sup>vii</sup> Importante mencionar que de esta teratología se desprende, hacia finales del S XIX, el retrato científico de Joseph Merrick (Leicester, Inglaterra/ 1862-1890), mejor conocido como “el hombre elefante”. Casi un siglo después, el realizador norteamericano David Lynch se basaría en la historia e imagen de este hombre para la realización del filme *The Elephant Man* (1980). El lado humano y el dolor experimentado por Merrick, al igual que otras personas con enfermedades similares, ya fuera en tanto “ratas de laboratorio” o como “monstruos” de circo, es tratado por Lynch con gran sensibilidad y compasión.

<sup>viii</sup> Por esa misma vía, el apelativo monstruoso fue otorgado también a aquellas mujeres cuyos impulsos sexuales o carnales las sacaba de la norma puritana de la época: las histéricas, y por y con ellas nace toda una institución -La Salpêtrière- que además de encargarse de su exclusión social, ofrecía el escenario “idóneo” para la teatralidad de sus síntomas. El teatro de las histéricas, nos recuerda Didi-Huberman (2007), se caracterizó, entre otras cosas, por “*su extrema visibilidad*” (p. 12). El legado en imágenes que Jean-Martin Charcot (1825-1893), de la mano de



*Especial: Profesores de Estudios Generales Investigan*

40

Duchenne, a quién le llamaba “maestro”, dejó en su memorable *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, da cuenta de un infierno femenino en el que cuatro mil mujeres “incurables o locas” son encerradas. “Ahí aparece de todo –advierte Didi-Huberman- poses, ataques, gritos, “actitudes pasionales” “crucifixiones”, “éxtasis”, todas las posturas del delirio... (p.7).

<sup>ix</sup> Lombroso no basó su teoría solamente en razones de índole genético (aspecto físico de los delincuentes) sino que se dio a la tarea de observar también la influencia de otros factores complementarios como el clima, la densidad de la población, el nivel socio-económico, la educación o el alcoholismo. Partiendo de esto, utilizaba la observación empírica, por ejemplo, de una población, para establecer relaciones de causalidad entre la temperatura anual y los índices de homicidios, hasta llegar incluso a afirmar que el calor favorece estos actos, entre otras cosas.

<sup>x</sup> Como es sabido, La Rosenbach Foundation de Philadelphia, EEUU, tiene el resguardo las *Notes and Data for his Dracula*, toda la documentación que da cuenta de la seriedad con la que Stoker se tomó la investigación previa a la construcción del personaje.

