

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES ALONSO CANO  
Departamento de Dibujo



# **LA ESTÉTICA TERATOLÓGICA EN LA ACTUALIDAD ARTÍSTICA**

**Eycharistia Adamopoulou**

Tesis doctoral dirigida por Dr. Manuel Vélez Cea

Granada, septiembre 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Eycharistia Adamopoulou  
D.L.: GR 496-2013  
ISBN: 978-84-9028-379-0



UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES ALONSO CANO  
Departamento de Dibujo



# **LA ESTÉTICA TERATOLÓGICA EN LA ACTUALIDAD ARTÍSTICA**

**Eycharistia Adamopoulou**

Tesis doctoral dirigida por Dr. Manuel Vélez Cea

Granada, septiembre 2012



Tesis doctoral presentada por:  
**EYCHARISTIA ADAMOPOULOU**

Dirigida por:  
**DR. MANUEL VÉLEZ CEA**



Esta tesis se ha realizado en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y la Universidad Aristóteles de Tesalónica y gracias a la beca concedida por **Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation / Grecia** que hizo posible mi estancia en Granada. Ello ha supuesto una experiencia inestimable para mí y para esta investigación, realizada bajo la dirección del Dr. Manuel Vélez Cea.



## **Agradecimientos**

Desde estas líneas pretendo expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que durante estos años de trabajo han estado a mi lado y que de una u otra forma han contribuido a que esta tesis haya llegado a buen fin.

Especialmente quisiera mostrar mi más sincera gratitud a Dr. Manuel Vélez Cea, por tener siempre la puerta abierta para resolver dudas, atender quejas, solucionar todo tipo de problemas que han surgido en el desarrollo del trabajo, pero sobretodo por conseguir comunicar de manera óptima con una doctoranda cuyo idioma nativo es distinto al español. Para mí no solo ha sido el mejor Director de Tesis que he podido tener, sino que me ha demostrado en todo momento que es un amigo al que siempre podré recurrir.

A Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation de Grecia, que sin su aporte económico no pudiera haber sido posible la elaboración de este trabajo.

A la experta en psicología Dra. Eleni Petkari y a la experta en sociología Dra. Iosifina Mavrou, por ayudarme amablemente con el análisis estadístico de la investigación.

Al profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Murcia, escritor y crítico de arte Dr. Miguel Ángel Hernández Navarro, por haber sido compasivo e instructivo en uno de esos momentos de ambigüedad.

Al profesor de Pintura en la Universidad Aristóteles de Tesalónica Yannis Fokas, por su colaboración acogedora en la parte empírica de la tesis.

Quiero mostrar mis agradecimientos especiales a mis amigos más queridos. No hace falta que los nombre, ellos saben quienes son y lo importantes que son para mí y, aunque algunos están lejos, tengo la suerte de poder sentirme siempre acompañada. Solo un agradecimiento particular al amigo cuyo apoyo psicológico fue constante; por haber fortalecido mi parte racional; por ser guía lingüística indispensable; por haberse encargado de que sólo la risa acompañe mi trabajo.

Pero mi mayor agradecimiento se lo debo a mis padres, por apoyarme en todas las decisiones que he tomado a lo largo de la vida, hayan sido buenas o malas, y especialmente por enseñarme a luchar por lo que quiero y a terminar lo que he empezado. Sin ellos nunca habría finalizado esta Tesis Doctoral.



## Resumen

La investigación aborda el tema de la monstruosidad -concepto que suma desproporción y fealdad en lo físico- enfocada en el ámbito de las artes plásticas y visuales. Se utiliza un método interdisciplinario con lo cual, el tema se plantea desde las disciplinas: terminología, filosofía estética, antropología social y cultural, y psicología de la percepción. Partiendo de los objetivos de la investigación, se explora la deformación corporal en las manifestaciones culturales, desde la prehistoria hasta hoy en día como resultado del acto creativo. Tras determinar la época de la actualidad que se orienta la investigación, se comprueba la interacción entre los elementos arte/estética/observador; asimismo, la percepción estética individual en comparación con la influencia del factor conocimiento. Bajo la consideración de la categoría antiestética como una disciplina independiente, formada por Johann Karl Friedrich Rosenkranz desde 1853 en su libro *Estética de lo Feo*, se examinan los valores comunicativos y educativos que asoma el cuerpo deformado - sujeto y objeto a la vez. El vínculo interactivo creador/espectador compone el hilo conductor y el enfoque se dirige a la mirada del espectador y la manera de percibir la deformación corporal. Se desarrolla una parte teórica que reúne la información imprescindible y enriquece el conocimiento sobre el rol del cuerpo deformado en el ámbito de la creación artística. También se plantea una parte empírica, que fue realizada en la Universidad Aristóteles de Tesalónica/Grecia y la Universidad de Granada y aplicada en sujetos provenientes de dos distintos ámbitos de formación, donde se investiga la forma que se aprecia y se percibe este lenguaje artístico.

## Abstract

This investigation is raising the topic of monstrosity -concept that implies disproportion and ugliness of physical appearance- focused on the field of the plastic and visual arts. The interdisciplinary method used, derives its approaches from and through the following disciplines: terminology, aesthetical philosophy, social and cultural anthropology and finally, the psychology of the perception. Based on the research objectives, the manifestation of the corporal deformation is being explored in culture, from the prehistoric to the present time, as a result of the creative act. After determining the actual period that the research is oriented, the interaction of the elements art/aesthetics/observer is being ascertained; also, the individual aesthetic perception in comparison with the influence of the knowledge factor. According to the independent discipline of the anti-aesthetic category, formed by Johann Karl Friedrich Rosenkranz since 1853 in his book *Aesthetic of Ugliness*, the communicative and educational values of the deformed body -subject and object simultaneously- are being examined. The interactive bond creator/spectator composes the conductor thread, focusing a particular attention on the spectator's glance and on the way that perceives the corporal deformation. A theoretical approach is developed and it brings together all the necessary information, enriching the knowledge on the deforming image of the body in the field of the artistic creation. Thus, an empirical study is developed in the Aristotle's University of Thessaloniki/Greece and in the University of Granada, exploring the way this artistic language is being appreciated and perceived, by individuals coming from different educational fields.



## ÍNDICE

Introducción.....	17
Objetivos.....	21
Hipótesis.....	22
Delimitación de campo de trabajo.....	22
Estado de la cuestión.....	24
Metodología.....	28

### **CAPÍTULO I: LO MONSTRUOSO Y LA DEFORMACIÓN**

1.1. Análisis etimológico del monstruo y sus similares .....	34
1.2. Visiones y conceptos sobre lo morfológicamente deforme .....	39
1.2.1. Lo deforme en el pensamiento aristotélico .....	40
1.2.2. Lo deforme y su clasificación según Gilbert Lascault .....	41
1.2.3. El desafío de las leyes naturales según Michel Foucault .....	47
1.2.4. La ontología teratológica según Héctor Santiesteban Oliva .....	48
1.2.5. Lo <i>unheimlich</i> en el pensamiento freudiano .....	49

### **CAPÍTULO II: EXPLORANDO EL CUERPO DEFECTUOSO EN DISTINTAS CULTURAS Y ÉPOCAS**

2.1. El cuerpo humano en los primeros actos escultóricos .....	55
2.2. Cuando el cuerpo adquiere carácter zoomórfico .....	58
2.2.1. Acercándose al aspecto animal .....	60
2.2.2. Las máscaras y las estatuas .....	62
2.2.3. Las efigies .....	63
2.3. Corporeidad y ritualismo .....	66
2.3.1. La belleza de las escarificaciones corporales .....	67
2.3.2. El tatuaje y el primitivo .....	69
2.4. Monstruos y prodigios naturales como expresión contemplativa .....	71
2.5. Teratomorfo: ¿obra de la naturaleza o del hombre? .....	74
2.5.1. Mujer, embarazo e imaginación .....	75
2.5.2. Los frutos de los amores culpables .....	77
2.5.3. Los seres humanos mutantes .....	80
2.5.4. El monstruo resultado del producto químico .....	82

2.5.5. Los monstruos clonados y transgénicos .....	84
2.6. La malformación corporal y su exhibición pública: de la perplejidad a la fantasía .....	86

### **CAPÍTULO III: ANTROPOMORFISMO: LA AMBIGUEDAD ENTRE LO REAL Y LO FICTICIO**

3.1. El antropomorfismo en los cuentos y las fábulas.....	93
3.1.1. La leyenda del hombre lobo.....	94
3.1.2. El abominable hombre de las nieves.....	95
3.1.3. El Homo Sylvestris en el occidente contemporáneo.....	97
3.1.4. Las Hadas.....	99
3.2. Antropomorfismo y mitología.....	99
3.3. La imagen del demonio en distintas culturas y religiones.....	103
3.4. La aparición del monstruo en la literatura.....	109
3.4.1. El moderno Prometeo.....	109
3.4.2. El <i>otro</i> en Hoffmann, Poe, Dostoievski y Maupassant.....	110
3.4.3. El doble en Dr. Jekyll y Mr. Hyde.....	115
3.4.4. El virus mental y la infección corporal en William Burroughs.....	117
3.5. El monstruo en la imagen cinematográfica.....	119
3.5.1. <i>Freaks</i> : El cuerpo como metáfora política.....	120
3.5.2. La vulnerabilidad del cuerpo en la imagen cinematográfica de David Cronenberg.....	125
3.5.3. El cuerpo bajo el prisma imaginación-realidad-interactividad en David Lynch.....	128

### **CAPÍTULO IV: ARTES PLÁSTICAS: UN DIÁLOGO ENTRE ESTÉTICAS**

4.1. Los orígenes de un cuerpo estereotipado.....	135
4.1.1. Los cánones de belleza humana según los egipcios.....	136
4.1.2. La divina proporción en el arte griego antiguo.....	137
4.1.3. Las proporciones corporales en el Renacimiento.....	140
4.1.4. Aproximación a la filosofía de la belleza objetiva: Alejandro Deustua....	142
4.2. Las raíces y el desarrollo de la deformación corporal en las artes plásticas...	148
4.2.1. La modificación del criterio estético del creador y sus factores sociopolíticos .....	150

4.2.2. La psicología y el <i>automatismo</i> reflejados en la forma del cuerpo.....	157
4.2.3. Creando cuerpos bajo el dolor y el sufrimiento psíquico.....	160
4.2.4. Mutilando el cuerpo en contextos artísticos.....	163
4.2.5. El monstruo contemporáneo y otras miradas.....	169
4.3. La estética de lo feo asociada con el mercado del arte.....	175

**CAPÍTULO V: LA IMAGEN ARTÍSTICA Y LA RACIONALIDAD QUE RIGE LA PERCEPCIÓN Y EL JUICIO**

5.1. La psicología de la percepción y la obra de arte.....	181
5.1.1. ¿Qué es lo que define el gusto?.....	184
5.2. ¿Existen diferencias en las preferencias estéticas entre alumnos de Bellas Artes y alumnos de otras carreras?.....	191
5.3. El poder de la imagen y las fuerzas que actúan sobre la memoria.....	193

**CAPÍTULO VI: ESTUDIO EMPÍRICO Y ANÁLISIS DE LA APRECIACIÓN ESTÉTICA DEL PANORAMA ARTÍSTICO ACTUAL**

6.1. Aplicación de cuestionarios sobre arte y percepción: planteamiento y metodología aplicada.....	199
6.1.1. Selección de los artistas y las obras a intervenir.....	202
6.2. Cobrando vida al objeto artístico: Ron Mueck - <i>A girl</i> (2006).....	206
6.3. El cuerpo obsoleto en Stelarc - <i>Ear on arm</i> (2007).....	220
6.4. Modificación corporal bajo el <i>Arte Carnal</i> : Orlan - <i>La réincarnation de Sainte-Orlan</i> (1990-1993).....	235
6.5. El cuerpo y el espejo: Jenny Saville - <i>Branded</i> (1992).....	249
6.6. El cuerpo defectuoso en debate social: Marc Quinn - <i>Alison Lapper pregnant</i> (2005).....	260

**CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES.....** 277

**BIBLIOGRAFIA.....** 285

**ANEXOS.....** 299



## INTRODUCCIÓN

Hoy en día, nuestra experiencia cotidiana se basa en la imagen. Fácilmente podemos hablar de una *sociedad de la imagen* dado que, tanto la abundancia visual y el bombardeo perpetuo de los medios de comunicación, como la continua comunicación visual con artefactos culturales, tienen el poder de influir nuestro juicio estético y conducta de manera masiva. Eso se evidencia en la estimación de Oatley y Duncan (1992), según la cual el 7% de nuestras emociones vividas diariamente, provienen del contacto con artefactos culturales<sup>1</sup>.

En el mundo occidental existe un conjunto de ideas arraigadas, que presentan una naturaleza controvertida e incluso algunas veces contradictoria. En lo relativo al cuerpo humano, cada grupo social forma su propia opinión sobre la imagen física, proveniente de varios factores económicos o sociopolíticos; por consiguiente, en sociedades desarrolladas prevalece un modelo de clasificación jerárquica, basada en el consumo y el hedonismo, que estigmatiza a las personas como bellas o feas, normales o anormales. De este modo se crean los estereotipos, los cuales se establecen a lo largo del tiempo y se diferencian según el periodo histórico y la cultura.

Los aspectos externos constituyen el reflejo propio del ser. Por paradójico que pueda parecer, atravesamos una época en la que, en muchos casos, el individuo se valora por su imagen externa más que por su personalidad. Cada ser humano, un *yo* consciente, se identifica a sí mismo ante los demás, y es identificado por los otros. En la búsqueda de esas cualidades se enfrenta con la estética como percepción y apreciación de la belleza y, bajo su nombre, se aplican un conjunto de técnicas artificiales y tratamientos para la construcción de la imagen «ideal», de modo que generan una problemática social. Institutos de belleza, gimnasios, cosmética, ropa, accesorios; una cadena comercial dedicada al aumento de los encantos del ser.

---

<sup>1</sup>HAGTVEDT, H.; HAGTVEDT, R.; PATRICK, V. M. (2008). The perception and evaluation of visual arts (en línea.) *Empirical studies of the arts*. Vol. 26 (2) pp. 197-218, p. 200. Disponible en: <http://content.imamu.edu.sa/Scholars/it/VisualBasic/The%20Perception%20and%20Evaluation%20of%20Visual%20Art%20PUBLISHED.pdf> (mayo 2012).

Igual que el estereotipo, belleza y fealdad son términos variables según las tendencias dominantes de cada época. Lo feo casi siempre se ha definido como lo opuesto a lo bello aunque en la sociedad contemporánea llega a jugar un papel más amplio y complicado. En el campo artístico, belleza y fealdad son conceptos principales que siguen inquietando no sólo a los teóricos sino a los artistas mismos, quienes, a través de su trabajo, expresan sus preocupaciones en torno a la identidad física humana, la búsqueda del yo y los estereotipos que adopta cada sociedad. Los últimos quince años se desarrollaron expresiones de lo colectivamente aceptado como poco decoroso, escatológico, abyecto. Los cadáveres humanos y los cuerpos en descomposición son paradigmas que forman parte de la actualidad estética y que ante la visión del receptor se revuelven con lo monstruoso, lo espeluznante, lo repulsivo; todo aquello que en suma llamaríamos estéticamente feo o, mejor dicho, antiestético.

Aunque la idea de lo feo en la filosofía estética se encuentra ya destacada desde 1795 por Friedrich Schlegel como ingrediente típico del arte moderno, los nuevos modelos que se han incorporado a la estética del cuerpo representado por el arte redefinen el término «belleza». La fealdad, el dolor, lo amorfo y lo grotesco han llegado a ser fascinantes. Por otra parte, considerando el pensamiento e intenciones que puede tener el artista, algunos de estos trabajos chocantes examinan la reconsideración social sobre las excepciones físicas, incluso anomalías genéticas, y su aceptación. Esta forma de expresión artística, hoy en día, parece transmitirnos dichas ideas, conceptos y situaciones que inevitablemente nos hacen cuestionar cómo se solucionan este tipo de asuntos sociales y de qué manera podemos responsabilizarnos como individuos. Eso se intenta lograr a través de imágenes que nos presentan la parte más cruel, vulgar y fea de la realidad; tal vez la propia realidad en que nosotros mismos nos involucramos.

La vista humana es atraída por la imagen que presenta cualquier tipo de deformidad, más aún cuando es imagen de situación real y no un resultado de la fantasía de un artista. Esto se debe a la fuerza propia de la imagen y a su impacto en la mente del receptor; lo ajeno, raro y anormal habla siempre al aparato psíquico y conmueve. El monstruo genera a la vez emociones contradictorias de fascinación y repulsión. Despierta también la curiosidad de entender lo inexplicable que existe detrás de esa apariencia monstruosa, como afirma Rosemarie Garland-Thomson: *The*

*extraordinary body is fundamental to narratives by which we make sense of ourselves and our world*<sup>2</sup> (el cuerpo extraordinario es fundamental en las narraciones con las cuales damos sentido a nosotros mismos y a nuestro mundo).

En el siglo XXI no se ha logrado todavía la aceptación del cuerpo no ideal, que padece anomalías morfológicas. Todavía algunos de nosotros los consideramos «los otros», los «monstruos» y asimismo los dejamos al margen y, sin que sea un acto consciente, disminuimos la posibilidad de su integración social. Son algo desconocido, fuera de las reglas de la belleza establecidas por la política y desafían los límites de nuestro conocimiento. Pero el arte teratológico ¿no tiene exactamente el mismo impacto en nuestra percepción? Aquí nos enfrentamos a una realidad que merece la pena poner a prueba.

Sería conveniente aclarar en este punto que la definición *monstruo* con la cual a lo largo de este proyecto se refiere a las anormalidades físicas del cuerpo humano, no es propia. La terminología está sacada de los diccionarios contemporáneos de la lengua española (en otros idiomas ocurre lo mismo). De este modo, por definición, el monstruo es el *ser deforme. Ser que tiene alguna anormalidad muy notable y fea*<sup>3</sup>.

El vocablo *monstruo* describe un ser y el vocablo *monstruoso* se refiere a: *aquella producción que está en contra del orden regular de la naturaleza*<sup>4</sup>. Sin embargo, en nuestros días ha llegado a utilizarse para describir varios sujetos, incluso situaciones y conceptos. El monstruo puede ser entendido como metáfora, como una proyección de amenazas, miedos y contradicciones particulares que rehúsan coexistir con los paradigmas dominantes y la ortodoxia consensuada de la vida diaria. El monstruo puede también ser percibido como la expresión directa de los horrores que nos rodean. Viene a representar la desintegración o la desestabilización de cualquier percepción dominante de lo que es ser humano. En este sentido, la percepción de lo monstruoso depende de muchas variantes, por ejemplo, de aquello para lo cual fue creado, de lo que ha podido significar en una época determinada o en diferentes

---

<sup>2</sup> GARLAND - THOMSON, R. (1996). *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. NYU Press. New York, London, p. 1.

<sup>3</sup> MOLINER, M. (2009). *Diccionario de uso del español* (cd-rom). Santillana. USA.

<sup>4</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2006). *Diccionario esencial de la lengua española* (puente entre la 22ª y la 23ª edición.) Espasa Calpe. Madrid, p. 892.

lugares. Como veremos en las páginas que siguen, el monstruo es redefinido con cada desarrollo social y cultural en la historia.

En el ámbito artístico, cada pieza original de creación artística centra su auténtico significado en su capacidad de representar o simbolizar una parte del sentimiento, del conocimiento de una época, de un momento, de un hombre. Según afirma Juan Carlos Flores, el arte podría ser el elemento que posibilita el vínculo entre la individualidad del hombre con el conjunto social y la creación<sup>5</sup>.

Asimismo, el artista está en posesión de un mensaje que quiere transmitir, de una idea que le ronda la cabeza, de un concepto que ha creado, de su propia opinión y de la de los demás. Este acto parece individualista, pero en realidad, lo que está en la mente de un individuo no posee un carácter esencialista sino que es efecto de la esfera social circundante. De este modo, a través del lenguaje artístico, la experiencia privada del creador se manifiesta al público, abunda la experiencia cotidiana y plantea pensamientos y preocupaciones.

Durante el desarrollo del arte occidental, lo monstruoso ha tenido caras diversas. Llegado el siglo XX el cuerpo humano no solo sirvió, en algunos casos, como el material mismo para la reproducción artística, sino que constituyó el centro de experimentación. Goya, en su pintura, valoriza el cuerpo que sufre con los desastres de la guerra y las figuras de humillación; Francis Bacon, el cuerpo consumido por emociones intensas, y Gunter Von Hagens, el cuerpo mutilado en marcos de la ciencia. En el siglo presente, donde la tecnología no solo influye sino se incluye en la creación artística y el arte se manifiesta con todo tipo de actividad, el monstruo aparece como un ser morfológicamente distinto a lo que es conocido hasta ahora. Ha aumentado de forma considerable la cantidad de obras artísticas que se centran en el ser tecnológicamente deformado, el ser paciente, el ser enfermo mental, el ser débil y el ser sufrido. Sin embargo, nos enfrentamos a una nueva estética a la que han contribuido una serie de factores procedentes de la sociedad y el acto creativo.

---

<sup>5</sup> FLORES, J. C. (1986). Mercado de Arte: Mercaderías y Mercantes, pp. 31-61. En: LENTINI, L. et ál. (1986). *Arte y crítica en el siglo XX*. Círculo de críticos de Costa Rica. Universidad Estatal a distancia. San José, Costa Rica, p. 31.

Por último, cabe añadir que los nuevos medios de práctica artística han abierto el paso a nuevas estéticas teratológicas. Sin embargo, a causa de su aparición reciente, en ocasiones no son analizadas, clasificadas y tampoco entendidas. Estos nuevos medios que se han incorporado en el arte (la fotografía, el arte corporal, el videoarte, el arte digital, la instalación etc.), forman un punto de referencia importante en el tema que planteamos, puesto que han dado amplias posibilidades de creación nunca antes vistas, o incluso imaginadas. Es precisamente este el argumento fundamental: las nuevas prácticas artísticas revelan la necesidad de desvincularse de los anteriores modelos y razonamientos para llegar a otros conceptos que permitan generar perspectivas convenientes de análisis, interpretación y comprensión del tema en cuestión. De este modo, nos acercaremos a las nuevas formas de concebir el arte ya que, como individuos nacidos en este siglo, no podemos permanecer ajenos al momento histórico que nos ha tocado vivir.

## **OBJETIVOS**

El propósito de esta tesis consiste en:

1. Calificar terminológicamente la noción de lo monstruoso.
2. Plantear y examinar el sentido de la deformación corporal en las manifestaciones culturales de las distintas civilizaciones y épocas.
3. Dar contexto a la estética teratológica en el arte buscando los valores cognitivos en esta categoría antiestética.
4. Desde el punto de vista sociológico, comprobar el papel del creador actual y del observador actual, a fin de que se evidencie la interacción entre los elementos arte, estética y observador, los tres procedentes de una misma época y contexto cultural<sup>6</sup>.
5. Experimentar el juicio estético del sujeto receptor y la influencia del factor conocimiento.
6. Profundizar en la mirada del espectador y la manera que percibe la deformación corporal de la actualidad artística, así como comparar dicha percepción entre dos grupos de gente con distinta formación académica y provenientes de dos distintos países europeos.

---

<sup>6</sup> Entendiendo como contexto cultural toda información que se deriva de la actividad cotidiana del individuo inserido en la dimensión de lo social.

## HIPÓTESIS

La hipótesis de la que parte esta investigación consiste en que de alguna manera el cuerpo humano deformado, utilizado como lenguaje artístico y manifestado como objeto estético de observación social y práctica crítica, tiene valor propio y aporte social autónomo. Asimismo, este cuerpo monstruoso juega el papel de «contra figura» frente al extendido tópico de la belleza ideal y hacen reflexionar y replantear algunas de las nociones e impulsos más elementales del individuo, tal vez formados por prejuicios y estereotipos que distorsionan la visión y el juicio estético.

## DELIMITACIÓN DEL CAMPO DE TRABAJO

El monstruo, que se clasificará en las páginas siguientes, tiene naturaleza multi-genérica por conectarse con varios ámbitos de estudio ontológico. Para concretar la investigación de la teratología en el ámbito cultural, se restringe el concepto de monstruo a una forma determinada, construyendo así una definición del mismo a modo de eje específico donde se basará el estudio. Es precisamente aquel ser monstruo que Foucault, en su lectura sobre *los anormales*, llamó «monstruo humano»<sup>7</sup>. En el presente trabajo de investigación, se ha definido como monstruo *antropomorfo*. Antropomorfo es un término procedente del idioma griego, compuesto de los vocablos *anthropos* (άνθρωπος) el hombre y *morfé* (μορφή) la forma. En conjunto inscribe el ser parecido al hombre, el ser que tiene forma de hombre o forma parecida a la del hombre, pero no es el hombre regular tal y como lo percibe la sociedad; es el hombre *anormal*. Es una apariencia misteriosa, físicamente parecida al hombre y a partir de este dato nuestra imaginación procede a la formación de lo demás.

---

<sup>7</sup> En lo relativo a la caracterización monstruo humano, Foucault, en su lectura de 1975 sobre los anormales, afirmó que existen tres figuras básicas que definen la anormalidad humana: primero el «monstruo humano» que, desde el punto de vista legal, viola no solo las leyes de la naturaleza sino también, las leyes de la sociedad, segundo es el «individuo a corregir», es decir, la persona que entrena su comportamiento social y por último, el «onanista» donde el acto de la masturbación se relaciona con enfermedades físicas, neuróticas y psicológicas. Véase: FOUCAULT, M. (2003). *Abnormal: lectures at the Collège de France, 1974-1975*. Burchell, G. (trad.). Verso. London, p. 55.

El enfoque de estudio se centra en las malformaciones externas del ser humano, asomadas dentro de la creación cultural y expresión artística. La experimentación de este cuerpo deformado con los medios artísticos es un fenómeno que aparece en diversos artistas contemporáneos, representando una preocupación por parte del creador de especial interés para el estudio de la época.

Por otra parte, la amplitud cronológica de la aparición del monstruo en el arte es un asunto fundamental. Este tipo de investigación requiere una delimitación temporal que permita proponer la hipótesis de una función concreta de lo deforme o monstruoso en la estética dominante del período determinado. En particular, a partir de los años sesenta del siglo XX, el cuerpo es lugar de experimentación y constituye el nuevo escenario donde se lleva a cabo el proceso artístico para denunciar las problemáticas que el ser humano engendra en la sociedad occidental y para cuestionar el status que ocupa en ella. Este proyecto se limita a las complejidades que se observan en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, siendo importantísimo comprender un arte actual tan discutible y pendiente de interpretación. Sin embargo, se considera imprescindible incluir las conexiones con sus antecedentes.

Por su parte, la belleza y la fealdad son valores que incluyen consideraciones morales, religiosas o sociales; por tanto, es necesario contextualizar lo monstruoso dependiendo de las distintas culturas en que ha aparecido, de modo que los resultados sean válidos. Conviene pensar el ejemplo de una persona de una tribu africana, que aplica escarificaciones en toda su espalda dentro de las actividades rituales de su tribu. Para la percepción de los occidentales es un cuerpo monstruoso, mientras que para el indígena compone un acto divino. El presente proyecto se enfoca en el acto artístico de la cultura occidental, sin quitar importancia a referencias y antecedentes de otras culturas. Esta selección topológica se justifica por las características propias del arte occidental, sobre todo del arte actual, que consideramos de una riqueza enorme para investigar y que, tanto en los asuntos de belleza como de fealdad muestra un alto nivel de preocupación social.

Se tiene en cuenta que el tema incluye cuestiones relativas a la percepción individual, a la psicología y a las subjetividades: gusto, belleza y fealdad. El proyecto parte de la idea de Kant, quien atribuyó a la estética un carácter subjetivo respecto a la

percepción, pero no estableció que el estudio de ella lo fuera también<sup>8</sup>. Por lo tanto, la amplitud de disciplinas se limita a la estética de la imagen, debido a su poder visual e impacto social. Se concreta también lo social a determinados grupos de gente del terreno occidental, que ha colaborado voluntariamente para la realización de esta investigación.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

En cuanto al estado de las investigaciones y publicaciones referentes al tema en cuestión, dentro de la amplitud de los estudios realizados según las distintas disciplinas, intentaremos relacionar las líneas de investigación más importantes y estrechamente asociadas a nuestro enfoque.

La cuestión del monstruo representado a través de los medios artísticos pertenece al gran ámbito de la estética. La estética constituye una rama de la filosofía (también denominada teoría del arte) relacionada con la esencia y la percepción de la belleza y la fealdad. Además, la estética artística atañe al campo de la crítica y la psicología del arte, y aunque son disciplinas independientes, están relacionadas con ella. En lo que concierne a la crítica del arte, podríamos considerar que se limita en particular al propio objeto artístico analizando sus estructuras, significados y problemas evaluándolo a través del método comparativo. Por otra parte, la conexión que existe entre la psicología del arte y la estética se limita a elementos propios de esta disciplina como son la percepción de cada individuo frente a la obra artística, específicamente frente a componentes de la obra como el color, el sonido, la línea y la forma, de modo que las emociones condicionan tales estimaciones.

El estudio de lo bello ha sido una constante durante siglos, pero el término *estética* fue inventado en 1753<sup>9</sup> por el filósofo alemán Alexander Gottlieb

---

<sup>8</sup> SOURIAU, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. I. Grasa; J. Meilán; C. Mercadal; A. Ruiz (trds). Akal. Madrid, p. 536.

<sup>9</sup> En cuanto a la fecha de la primera aparición del término estética, María Jesús Soto Bruna afirma que, 1753 no es la fecha principal sino que, Baumgarten la empleó en su tesis doctoral de 1735 titulada *meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Véase: SOTO BRUNA, M<sup>a</sup>, J. (1987). La «Aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos. *Anuario Filosófico*. Tomo XX-1. Universidad de Navarra. Navarra, pp. 181-190.

Baumgarten. Estableció una disciplina independiente basada esencialmente en la unión de arte y belleza. Como afirma Rodríguez Tous, *la estética debería denominarse, más bien "filosofía del arte bello"*<sup>10</sup>. Este modelo permaneció invariable hasta el filósofo Hegel que distinguió la belleza natural de la belleza en el mundo artístico.

Las clasificaciones de las categorías estéticas son diversas de autor en autor y de época en época y según el canon clásico pueden resumirse como: bello, sublime, trágico, cómico. A partir del Romanticismo es cuando la estética se puso en cuestión y desde entonces aparecen categorías que se basan en lo negativo: lo feo y lo grotesco que responden a la existencia del ser en los tiempos modernos. En 1992, Adolfo Sánchez Vásquez, en su libro *Invitación a la estética*<sup>11</sup>, planteó tres categorías estéticas donde se unen la belleza con la fealdad, lo dramático con lo cómico y lo grotesco con lo sublime, aislando de ese modo la fealdad de lo dramático y lo grotesco.

El primer documento completo que abrió un discurso sobre la estética de la fealdad fue el estudio de Karl Rosenkranz *Estética de lo feo*, de 1853<sup>12</sup>. Rosenkranz, uno de los continuadores más importantes de Hegel, fue el primero en realizar una completa clasificación de las categorías estéticas entre las que él incluyó áreas hasta entonces ignoradas por la filosofía de orientación positiva de la época. Antes de realizar *Estética de lo feo*, Rosenkranz escribió *Metafísica de lo bello* (1850) donde su amplio material se distribuyó en tres grupos: lo bello, lo feo y lo cómico. En *Estética de lo feo* retoma la idea tradicional de que lo feo es lo opuesto a lo bello del mismo modo que el mal se opone al bien. Valora la fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo y llega a reflexionar sobre su autonomía, de modo que lo convierte en algo mucho más complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de la belleza.

Desde entonces, el tema de la fealdad en el arte se ha analizado, en sus diversos aspectos, por varios autores. Un estudio especialmente ligado a nuestro tema

---

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ TOUS, J.A. (2002). *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Suplementos Er. Barcelona, p. 11.

<sup>11</sup> SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. (1992). *Invitación a la estética*. Grijalbo. México.

<sup>12</sup> ROSENKRANTZ, K. (1992). *Estética de lo feo*. J. Ollero; M. Salmerón (eds). Madrid.

es el de Carlos Reyero, *La belleza imperfecta*<sup>13</sup>. Reyero conecta la discapacidad del cuerpo humano con el mundo del arte y ofrece un panorama completo de trabajos artísticos sobre la deformación y fragmentación del cuerpo desde el siglo XVIII hasta la eclosión de las Vanguardias. El autor desarrolla el estudio buscando las raíces que llevan al individuo hacia el cambio de sensibilidad y concluye reconociendo la imperfección como una forma de belleza. Su estudio tiene un carácter ético por hablar sobre la discapacidad humana que se expone a través del arte. Cabe destacar que su pensamiento está en contra de la definición de *monstruo* de Maria Moliner a la que se ha referido anteriormente. Al respecto, Reyero sostiene: *El monstruo es una construcción fantástica, fruto de la imaginación. Mi trabajo discurre en los límites de la realidad. Por eso hablo de discapacidad*.<sup>14</sup>.

Héctor Santiesteban Oliva, en su estudio *Tratado de monstruos. Ontología Teratológica*<sup>15</sup>, también excluye del ámbito teratológico las anormalidades corporales. Él considera que las deformaciones físicas que tienen que ver con el tamaño o el peso no componen monstruosidades comúnmente aceptadas, así que las deja fuera de su estudio. Su trabajo se centra en los monstruos en general, brindando atención a la literatura y pensamiento de finales de la Edad Media y principios de Renacimiento y buscando sus significaciones, atribuciones y su *ser* de vista metafísica-ontológica. Oliva distingue la categoría de los que padecen de anomalías anatómicas, o bien «anomalías significantes»<sup>16</sup> y enfoca hacia la teratología literaria que, según él, se deja influir principalmente por los campos de estudio figurativo, imaginativo y filosófico; campos donde fundamenta dichas «anomalías significantes».

De este estudio surge una contradicción en lo que concierne a la distinción entre el ser monstruo y el ser que padece anomalías corporales: Por un lado, el autor sostiene que la deformación corporal no se incluye en la categoría de lo monstruoso porque no es comúnmente aceptado como tal y por otro, la terminología de la palabra, en los diccionarios, determina dichas deformaciones como monstruosas. ¿Es cierto que el monstruo o lo monstruoso es únicamente reproducción imaginaria? Si la

---

<sup>13</sup> REYERO, C. (2005). *La belleza imperfecta: Discapacitados en la vigilia del arte moderno*. Siruela. Madrid.

<sup>14</sup> Véase entrevista de Carlos Reyero, realizada por Roberto Mangas. Disponible en: [www.revistapcp.com/Entrevistadospdf/entrevista\\_carlosreyero\\_mayo\\_2005.pdf](http://www.revistapcp.com/Entrevistadospdf/entrevista_carlosreyero_mayo_2005.pdf) (junio 2009).

<sup>15</sup> OLIVA, H. S. (2003). *Tratado de monstruos, ontología teratológica*. Plaza y Valdés. México.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 14.

respuesta es positiva, las personas con anomalías corporales no deberían enfrentarse con ningún tipo de rechazo social. Concretamente, hablando de rechazo social, se refleja la falta de condiciones adecuadas para que estas personas se integren socialmente. En particular, la obesidad es un problema universal y atemporal e incluso puede llegar a ser un problema grave cuando en su modo exagerado provoca inmovilidad, hipertensión arterial, diabetes etc. Sin duda, el rechazo social no convierte a los individuos en monstruos, pero seguramente les pone en la categoría de lo *anormal* y de este modo no les permite integrarse en todas las actividades comunitarias. Por esta razón, consideraremos la categoría de los *anormales*, en términos foucaultianos, como disciplina indispensable para nuestro estudio.

Otro volumen relativo al tema es *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, de José Miguel G. Cortés<sup>17</sup>. Explora la innata necesidad que tiene el ser humano de comunicarse con lo más oscuro de su ser y propone discutir la imagen artística producida por obsesiones y temores que generan los artistas. Explora lo monstruoso entendido como amenaza a la sociedad desde el siglo XVI hasta el XX. En su obra destaca el concepto del *otro* y aquel temor atávico del hombre frente a lo diferente y al monstruo mental, como son los vampiros, los hombres lobo, Frankenstein e incluso elementos más abstractos: el bosque, la oscuridad, la sangre, la carne, etc. El autor ofrece una galería suficientemente heterogénea para dar una visión bastante aproximada de lo que ha aterrorizado al hombre. Sintetiza las cuestiones más complicadas, contextualizando no sólo las obras a analizar, sino también a los autores, revelando el momento sociocultural en el que fueron creadas dichas obras. Menciona artistas (entre otros) como Goya, E. T. A. Hoffman, Freud, Munch, Bataille, Antonio Saura, Poe, Cronenberg, Lynch, Artaud, Michaux, Bergman, Tournier, Redon, Kafka, Max Ernst, Dalí, Burroughs y Bacon.

La Revista de Occidente ha publicado una serie de ensayos de especial interés. En el número titulado *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*<sup>18</sup>, los autores tratan de recoger algunas opiniones e ideas sobre la fealdad en el arte de hoy, fenómeno que ha despertado la condena, el entusiasmo y sobre todo, el

---

<sup>17</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997). *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama. Barcelona.

<sup>18</sup> ORTEGA, S. (dir.). *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*. *Revista de Occidente*. Febrero 1998. Nº 201. Madrid.

interés del observador. Autores como Kristeva (*Aproximación a la abyección*), J. L. Pardo (*La estética de lo peor*) y M. Onfray (*El sexo, la sangre, la muerte*) comentan la parte más oscura de la realidad artística. La publicación de febrero de 2006, *La pasión por lo real, muerte, exceso y documento en el arte contemporáneo*<sup>19</sup>, aborda el tema desde varias perspectivas como la filosofía y la historia del arte, el psicoanálisis, la semiótica, etc.

Por último, Anthony Julius en *Transgresiones* revisa lo que aportan actualmente los artistas, destacando los que buscan la polémica actuando bajo el nombre del arte. Partiendo de la tesis de Adorno: *Toda obra artística es un delito no cometido*<sup>20</sup>, concluye que ésta no tiene ninguna profundidad ni sentido adoptándola a la obra de los artistas que considera como provocadores y a propósito transgresores de tabúes. Julius no es un reaccionario al que le molesta que la escatología forme parte del universo artístico, pero tiene bastante claro que el arte no es una coartada para cualquier tipo de acción, sobre todo cuando intenta traspasar los límites de su terreno, para dar lecciones de moralidad al público sin permitirle responder.

## **METODOLOGÍA**

El método que utilizaremos para lograr los objetivos del estudio se basa en la división del objeto de investigación en materias agrupadas según las distintas disciplinas. El método conocido en el ámbito investigador como interdisciplinario, en este caso, posibilita la construcción y desarrollo tanto de la teoría referente, como del análisis y profundización del tema. Este método además facilitará el conocimiento de las cualidades fundamentales del fenómeno; de la diversidad disciplinaria que el estudio ontológico del monstruo lleva. Una serie de fases concretarían los pasos a seguir:

---

<sup>19</sup> ORTEGA, S. (dir.). La pasión por lo real. *Revista de Occidente*. Febrero 2006. Nº 297. Madrid.

<sup>20</sup> JULIUS, A. (2002). *Transgresiones. El arte como provocación*. Destino. Barcelona, p. 222.

A partir del material reunido, se pasa a la ordenación de los datos. El trabajo se reparte en dos segmentos generales: la parte conceptual y la parte de realización empírica y análisis del tema que se plantea.

Parte conceptual:

Esta parte se constituye de cinco capítulos donde se aborda el tema de la monstruosidad desde las disciplinas: terminología, filosofía estética, antropología social y cultural, y psicología de la percepción. En el primer capítulo se realiza un análisis terminológico del monstruo y de los términos análogos: teratología, teratógeno, teratomorfo, para la mejor aprehensión tanto del texto como del sentido ontológico-conceptual. El análisis explora los términos desde el idioma de su origen hasta la manera que han llegado utilizarse en la era contemporánea.

A continuación, se escoge la filosofía que clasificó la ontología monstruosa desde Aristóteles hasta la actualidad y se plantea la ideología sobre el ser monstruo. Utilizamos la clasificación de Gilbert Lascault, siendo la más amplia y completa, asimismo enfocada en el monstruo desde el arte. De este modo, se verán los avances y cambios desde su clasificación de 1973 hasta la actualidad y se podrá comparar la teoría con la práctica artística actual. Para mostrar las posibles conexiones contextuales entre teoría y práctica, se expondrá material fotográfico de obras de arte, correspondiente a cada tipo de clasificación.

El siguiente capítulo II sitúa el monstruo antropomórfico dentro del marco histórico y plantea la evolución del mismo siendo el objeto del estudio. Se incorporan los antecedentes del ámbito antropológico relativos al monstruo y se ordenan de tal modo que se permita examinar la manera que se ha deformado el cuerpo en las distintas culturas y épocas. El estudio ontológico se enfoca en las modificaciones del cuerpo en las culturas primitivas y en el carácter zoomórfico que ello representa, señalando sus características formales. También se explora el cuerpo deformado, desde el punto de vista biológico, por factores genéticos o ambientales. De este modo, se fortalece el conocimiento sobre la amplitud del fenómeno, mientras se da a conocer tales antecedentes incorporados en nuestra percepción; los que juegan un papel primordial a la hora del juicio estético.

A lo largo del tercer capítulo, se aborda la figura humana deformada en los ámbitos cultural y religioso, cruzando el terreno ficcional de la mitología, la literatura y el cine, para llegar a las manifestaciones de las artes plásticas. Los propósitos de este capítulo coinciden con los del anterior. Pero, en este caso el *antropo*, físicamente deformado, varía entre la fantasía y la realidad, aunque a veces estos dos terrenos aparecen confusos. Se dedica el cuarto capítulo a identificar la estética del cuerpo deformado en las artes plásticas, relacionado siempre con los conceptos de belleza y de fealdad. Se exploran los orígenes de cuerpo representado por la actividad creativa, se realiza un análisis formal utilizando el propio objeto artesanal a modo de testimonio para acercarse al pensamiento del creador primitivo. A continuación, se consideran los cánones de la forma del cuerpo apreciado en el arte de distintas culturas y momentos históricos. Así, se entiende el carácter de las bases históricas del cuerpo deformado, presentado en la actualidad. También, se consideran los factores sociopolíticos que contribuyeron al cambio radical de la estética, un cambio iniciado en el siglo XIX, y se plantean los asuntos sociales y los factores personales que influyeron en la conducta del creador.

En el capítulo V se experimenta la relación entre el objeto imagen artística y el sujeto receptor de esta imagen. Se tienen en cuenta los elementos incorporados a la percepción y el juicio individual. Se consideran los factores edad, nivel educativo, ámbito de conocimiento del sujeto receptor y estilos pictóricos de la obra expuesta a estimar. Se documentan estos factores con las investigaciones realizadas anteriormente que alimentan la parte posterior y empírica de este trabajo. También, estos factores revelan cuál es la parte menos investigada de este campo y así proceder a un estudio empírico que realmente aportará y añadirá nuevos datos al ámbito que pertenece.

Parte empírica:

El capítulo VI es un estudio empírico. Se elaboran cuestionarios que se centran en la interacción entre arte y percepción; entre objeto artístico y sujeto receptor, con el fin de poner en prueba la hipótesis del trabajo. Los individuos que participan provienen de dos países europeos (Grecia y España). Son estudiantes y se dividen en dos grupos de cada país: el primer grupo es de las Facultades de Bellas

Artes de la Universidad de Granada y de la Universidad Aristóteles de Tesalónica respectivamente. El segundo grupo proviene de las mismas Universidades pero de las Facultades de Ciencias de la Educación de cada Universidad.

Para el estudio empírico se escogieron cinco artistas actuales que su trabajo y filosofía de ello atañe nuestro enfoque de estudio que se pretende realizar. Su actividad se fundamenta alrededor del cuerpo humano, sus defectos o modificaciones en términos artísticos. Cada uno de ellos utiliza diferente medio de creación: escultura tradicional, escultura contemporánea, pintura, medios visuales, performance.

Ha parecido imprescindible incluir esta parte empírica que a través de ella, el proyecto se centrará en los ejemplos particulares de la época a la que se refiere el estudio. De este modo, se examinará la manera que perciben la estética teratológica del arte actual dos grupos de diferente ámbito de formación y también, las posibles semejanzas o diferencias entre el juicio estético de ellos.

Finalmente, se incorpora toda aquella documentación fotográfica fundamental para ilustrar en lo posible el texto y ayudar a comprender mejor todo lo relativo a las artes visuales que se describe y se analiza a lo largo de esta investigación.



CAPÍTULO I:  
**LO MONSTRUOSO Y LA DEFORMACIÓN**

---

## 1.1. Análisis etimológico del monstruo y sus similares.

La necesidad de realizar estudio etimológico de los términos *teratología*, *teratomorfo*, *teratógeno* y *monstruo* proviene de sus diferencias profundas en cuanto a origen, contenido y utilización durante el transcurso del tiempo. Estas diferencias se emplean a lo largo de esta investigación, y al ser raramente encontrados en textos castellanos, fue oportuno delimitar detalladamente sus significados para evitar posibles dudas o malentendidos.

La definición de la Real Academia Española afirma que: el término castellano ***teratología*** se utiliza para describir *el estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal*<sup>21</sup>. Dicho vocablo debe su origen al idioma griego (τερατολογία); es palabra compuesta y se constituye de dos sustantivos: *teras* (τέρας: monstruo) y *logos* (λόγος: palabra, discurso, dicción). En el griego moderno la palabra *τερατολογία* no solo pertenece al ámbito científico que implica el estudio de anomalías congénitas de lo animal o lo vegetal, sino también a la narración o al discurso de la deformación del cuerpo humano. Es decir, en el idioma de su origen, el término *teratología* no solo se refiere a lo vegetal y lo animal; incluye toda la ontología de los organismos y sobre todo el ser humano.

El mismo diccionario define la palabra ***teratógeno*** como *agente que produce malformaciones en el embrión o feto*<sup>22</sup>. Igual que en el caso anterior, *teratógeno* proviene del idioma griego y su significado coincide tanto en griego como en castellano (en griego: monstruo-formadores). Observamos que la Real Academia Española, en el primer caso de la definición de *teratología*, se limita a los casos extraordinarios de los organismos animal y vegetal, mientras que en el segundo término *teratógeno* se amplía a los embriones en general. Sin embargo, los dos términos provienen del griego y tienen la misma raíz *teras* (monstruo) que describe toda la deformación orgánica del humano, vegetal o animal.

---

<sup>21</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2006), op. cit. p. 1256.

<sup>22</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (diccionario en línea). Disponible en: <http://buscon.rae.es> (mayo 2012).

En la *Enciclopedia moderna. Diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio* de 1855, el término **teratología** describe una ontología monstruosa mucho más amplia:

*La teratología (tratado de monstruosidades o de los prodigios) comprende el conjunto de nuestros conocimientos sobre las anomalías de la organización*<sup>23</sup>.

Por otro lado, en lo relativo al término **teratomorfo** que pertenece a la misma familia, examinamos varios diccionarios y enciclopedias y no aparecía. Se localizó en el *Diccionario de términos artísticos y Arqueológicos* con la siguiente definición: *Teratomorfo: De forma monstruosa*<sup>24</sup>. El vocablo tiene la misma raíz que *teratología* y *teratógeno*, es igualmente de origen griego y se compone de los sustantivos *teras* (monstruo) y *morfí* (forma).

El término **monstruo**, durante el transcurso del tiempo tuvo el siguiente desarrollo: en el griego antiguo, el término *τέρας* solía utilizarse para explicar un fenómeno extraordinario, sobre todo astrológico: la caída de estrellas, de meteoritos, etc. Pero existen más definiciones. La versión de Hoffmann,<sup>25</sup> de 1950, referente a los significados de la palabra *τέρας*, ofrece varias interpretaciones de especial interés:

τέρας, πληθ. ὄμ. τέραα, γεν. ἐν. τέρεος καὶ ὕστερογ. τύπος τέρατος, τὸ \*σπάνιον σημεῖον, ἀσύνηθες φυσικὸν φαινόμενον, θαῦμα, πᾶν τὸ χρησιμεῖον ὡς προγνωστικόν, τέρας\*: ἂν ἀρχικῶς ἐσήμαινε \*βασκανία, μαγεία\*, τότε προέρχεται ἐκ τοῦ IΕ \*q\*er-es, συγγ. τῷ ὄμ. (αἰολ.) πέλωρ, τὸ \*τέρας\* (\*q\*erōr), ὃ ἰδέ· συγγ. ἴσως καὶ τοῖς μετὰ τοῦ s- τύποις: ἀρχ. ἰνδ. ā-śca-ryah=παράξενος, θαυμάσιος, ὡς οὐσ. οὐδ.=θαῦμα, ἀρχ. σκανδ.-ισλ. skars οὐδ.=τέρας· ὑπερμεγέθης γυνή, skyrse οὐδ.=κακὸς οἰωνός, φάντασμα (\*q\*er-sjom), λιθ. keras (\*q\*eros)=γοητεία, μαγεία, kerīù, kerēti=καταγοητεύειν, μαγγανεύειν, δυσφημίζειν, ἀρχ. ἐκκλ. σλαβ. čara=μαγεία· ρ. \*q\*er- (ἀρχ. ἰνδ. karōti, kṛhōti=ποιεῖ κ.τ.λ.)=ποιεῖν, ἰδίᾳ μαγγανεύειν, βασκαίνειν.

<sup>23</sup> MELLADO F. de P. (ed.) (1855). *Enciclopedia moderna. Diccionario universal de Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Industria y Comercio*. Tomo 34. Mellado. Madrid. p. 1297.

<sup>24</sup> OCAMPO, E. (1992). *Diccionario de términos artísticos y Arqueológicos*. Icaria. Barcelona, p. 201.

<sup>25</sup> HOFMANN, J. B. (1974), *Ετυμολογικόν λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής*. Αντώνιος Παπανικολάου (trad.). [s.n.]. Αθήνα, pp. 430-431.

En el principio lo interpreta como: caso infrecuente (*σπάνιον σημεῖον*), fenómeno natural curioso (*ἀσύνηθες φυσικόν φαινόμενον*), milagro (*θαῦμα*), todo lo que sirve para pronosticar (*πᾶν τό χρησιμεῖον ὡς προγνωστικόν*), monstruo (*τέρας*). A continuación, Hoffmann hace la hipótesis de que la palabra *τέρας* antiguamente significaba brujería (*βασκανία, μαγεία*). En consecuencia, proviene de la palabra indoeuropea *querās* que pertenece a la familia de la palabra eólica *πέλωρ*, el monstruo. Otra hipótesis es que proviene del ídigo *ascaryah*, que significa curioso, maravilloso, milagro (*παράξενος, θαυμάσιος, θαῦμα*), de la familia *skars*, que significa monstruo o mujer de tamaño sobrenatural (*τέρας, ὑπερμεγέθης γυνή*). De la misma familia es *skyrse*, que significa mal agüero, fantasma (*κακός οἰκόνος, φάντασμα*).

Para los griegos antiguos el cuerpo humano asumía una relación mística con el universo. Según su pensamiento, el cuerpo unía las fuerzas invisibles del universo. Cuando la naturaleza brindaba a los hombres excepciones físicas se consideraba algo significativo, una señal de los dioses, a lo cual se debe la noción divina de la palabra *τέρας*.

En lo que concierne a la palabra castellana *monstruo*, veamos el análisis de Héctor Santiesteban Oliva quien, para demostrar las dificultades definitorias del término, ha reunido varias opciones etimológicas. Al resumir dichas opciones, se puede colegir que en el transcurso histórico de la palabra *monstruo*, un rasgo importante del mismo se encuentra en su propia etimología «mostrar». Al respecto, Oliva señala la etimología del diccionario latino-español de Santiago Segura de Murguía:

*«monstrum, -i (moneo) n., Hecho prodigioso (advertencia de los dioses), prodigio, maravilla: monsternarrae referir la cosas prodigiosas// cosa o hecho sobrenatural; monstruo monstruosidad: Monstruo Horrendum monstruo horrible// cosa funesta; desgracia, azote; plaga, crimen: Hoc monstro exercuit iras, descargó sus iras con esta plaga.»<sup>26</sup>*

<sup>26</sup> SEGURA MURGUIA, S. (1985). *Diccionario etimológico latino-español*. Anaya. Madrid, p. 449. Citado en: OLIVA, H. S. (2003), op. cit., p. 61.

Oliva destaca el seguimiento etimológico de Kappler<sup>27</sup> donde el «alma» del término monstruo es la raíz *men*, que indica los movimientos del espíritu. De ahí proceden tres categorías de palabras:

- La familia *minésco, mens, menini*, etc.
- La familia de *monere, monitio*, sobre cuya base se forma por una prefijación mal explicada por los lingüistas *monistrum*, que habría dado *monstrum*.
- La familia de *monstrare*, que incluye de modo natural *monstrum*. (...).<sup>28</sup>

Además, Joan Corominas y José Antonio Pascual, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*,<sup>29</sup> afirman que la palabra *monstrare* es derivada de *monstrum*, que a su vez parece derivar de *monere* que significa *advertir y avisar*.

El estudio etimológico latino conduce a la idea de que el monstruo además de prodigioso y horroroso es también aquello que señala una diferencia y aquello que muestra, o bien, lo que merece mostrarse. Su visión indica y hace destacar un elemento que quiebra un sistema específico de valores. Del mismo modo, Soca afirma que, para los antiguos, la aparición de cualquier cosa diferente, extraordinaria o que pareciera violar las leyes de la naturaleza era un aviso, una advertencia de los dioses a los hombres<sup>30</sup>.

Por otra parte, del estudio etimológico griego se infiere que el monstruo está relacionado con lo divino: la brujería, el milagro, el mal agüero, lo maravilloso. Eso se debe al hecho de que desde la cultura griega y romana el monstruo adquirió un sentido de excepcionalidad asociado, en particular, al discurso divino por su conexión con la mitología griega y romana. En el mundo mitológico de la Grecia y Roma clásicas, el monstruo aparece en abundancia: dioses, hombres semidioses, seres mitad hombre y mitad animal, seres que se transforman en árbol o que sostienen el peso del mundo sobre sus hombros, criaturas tanto malignas como heroicas.

---

<sup>27</sup> KAPPLER, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal. Madrid.

<sup>28</sup> OLIVA, H. S. (2003), op. cit. p. 62.

<sup>29</sup> COROMINES, J.; PASCUAL, J. A. (1989). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos. Madrid.

<sup>30</sup> SOCA, R. (2004). *La fascinante historia de las palabras*. Tomo I. Asociación Cultural Antonio de Nebrija. Río de Janeiro.

A través de este panorama histórico que presentamos sobre el origen de la palabra, vemos que existe correlación en la noción del vocablo entre el mundo antiguo y el mundo contemporáneo. Sin embargo, hoy en día, parece que la palabra *monstruo* ha llegado a cubrir la necesidad lingüística de explicar, literal o metafóricamente, un discurso extraordinario específicamente relacionado con la ontología del ser.

No obstante, Maria Moliner determina la palabra con una mirada más contemporánea y destaca las nociones de la misma que más se utilizan hoy:

*Monstruo (del lat. «monstrum», con influencia de «monstruoso»)*

1. *m. Ser que tiene alguna anormalidad muy notable y fea. Ser deforme. En las fábulas y cuentos, animal dañino, grande y poderoso, generalmente de forma no real o resultado de combinar partes distintas de los animales reales. Aborto, capricho, desvarío, ectópago, endriago, engendro, fenómeno, leviatán, monstruosidad, ogro, quimera, siameses, vestiglo, seres fantásticos. Aberración, anormalidad, deformidad, irregularidad, monstruosidad. Deforme, desproporcionado, feo, monstruoso, raro. Teratología.*
2. *(n. calif.) Se aplica a una persona muy fea o repugnante por sus cualidades físicas o morales.*
3. *(inf.) Se aplica a una persona muy cruel o malvada.*
4. *(inf.) Se emplea como nombre calificativo en aposición con el significado de «magnífico»: «Tengo un plan monstruo».*
5. *(inf.) También, con sentido hiperbólico, se emplea referido a una persona que tiene dotes excepcionales para algo: «Para las matemáticas es un monstruo»<sup>31</sup>.*

A modo de conclusión, diríamos que en el mundo contemporáneo todas las definiciones del monstruo se centran en las apariencias humana y animal. El paradigma de Moliner, no excluye la noción metafórica o hiperbólica del mismo, pero, a pesar de la historia variable del vocablo, su noción literal está conectada con la figura humana, indicando así la peculiaridad que una persona representa física o

---

<sup>31</sup> MOLINER, M. (2009), op. cit.

mentalmente. Además Moliner añade una nueva visión del monstruo referente al monstruo mítico: los seres fantásticos, los seres narrados por los cuentos y las fábulas.

En lo relativo al diccionario de la Real Academia Española, observamos una carencia en la definición del término *teratología* que se limita solo a los organismos animal y vegetal mientras en el mismo diccionario, los términos familiares *teratógeno* y *teratomorfo* se refieren a todos los organismos. También se observó que otros volúmenes y autores con anterioridad, no excluyeron el organismo humano de la interpretación del término. De la misma manera, en el idioma de su origen (griego), el término también se refiere a los defectos del ser humano. Procedemos al ponernos en contacto con Real Academia Española- departamento de «Español al día», a través del formulario de sugerencias de su página web, para consultar la observación sobre la carencia de esta definición. Nuestra sugerencia ha sido remitida al Instituto de Lexicografía de la Real Academia Española, encargado de las enmiendas y adiciones al Diccionario académico, para que las estudie y eventualmente proceda a la enmienda correspondiente en la próxima edición (véase anexo).

## **1.2. Visiones y conceptos sobre lo morfológicamente deforme.**

En este primer apartado veremos cómo el monstruo se ha clasificado a lo largo de la evolución filosófica según distintas directrices. Para comprobar la posible aplicación de las clasificaciones propuestas en la realidad contemporánea, y en particular, en el acto artístico contemporáneo, parece oportuno utilizar obras de arte con sus referencias correspondientes.

El monstruo contiene problemas de tipología y ontología. Héctor Santiesteban Oliva<sup>32</sup>, plantea las definiciones del monstruo subrayando la complejidad del término y sus dificultades definitorias, no solo en las diversas maneras en que el monstruo es oído o visto, sino también en las que es percibido, pensado y reflexionado en el pensamiento filosófico. Santiesteban muestra además algunos paradigmas para reflejar la ambigüedad de la ontología monstruosa. Por ejemplo, una definición verbal

---

<sup>32</sup> OLIVA, H. S. (2003), op. cit., pp. 57-67.

se puede confundir con su representación visual. Pensemos en el caso del Minotauro: es conocido como mitad hombre y mitad toro, pero en el caso de que uno nunca haya visto alguna representación visual, no puede conocer cual sería la parte humana y cual la parte animal. De esa manera, su interpretación depende del pensamiento de cada individuo produciendo una *multiplicidad ilimitada de combinaciones posibles*.

En cuanto a lo que puede ser el monstruo artístico, en un contexto genérico podríamos distinguir dos categorías amplias que representan suficientemente los monstruos: el monstruo en su dimensión biológica, es decir, el ser que puede también ser real, representado en el arte; y el monstruo desde el punto de vista mítico-religioso. En este caso es el ser imaginario. Dentro del monstruo biológico se puede contar con las mutaciones de seres normales, los que nacen desfigurados: personas con dos cabezas, con falta de miembros, con grandeza o pequeñez excepcionales, etc. Se trata de monstruos reales y tangibles. Asimismo, dentro de los imaginarios, se incluyen todos aquellos que son producto de la mente y creación imaginaria humana.

### **1.2.1. Lo deforme en el pensamiento aristotélico.**

A lo largo del tiempo, en su intento de explicar la existencia de seres particularmente malformados, los diversos autores que se han dedicado al tema del monstruo estaban convencidos de que estos eran el resultado de relaciones sexuales entre la especie humana y animal. Por el contrario, Aristóteles no aceptaba las formaciones monstruosas como provenientes de tales idilios bucólicos. Para él no existen híbridos porque considera el fenómeno imposible<sup>33</sup>. El monstruo, según él, no constituye una excepción de la naturaleza ni una especie biológica nueva, tal y como lo consideran los estudiosos posteriores. La definición que él dio al monstruo era: *genético, que tiene en cuenta las causas*<sup>34</sup>.

Según la tradición aristotélica, los hijos debían necesariamente parecerse a sus progenitores. Los que no cumplen esta regla son monstruos en la medida en que

---

<sup>33</sup> KAPPLER C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal/Universitaria. Madrid. p. 259.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 236.

sobrepasan los límites del prototipo y de la originalidad de la especie a la que pertenecen. Para él, todos los seres son animales clasificados en una jerarquía del inferior al superior, que es el ser humano<sup>35</sup>. Las doctrinas de Aristóteles otorgan a la naturaleza una única finalidad: formar individuos perfectos para sus especies. Cuando no se consigue el objetivo de perfección, se produce una especie de deformidad, una desviación natural o insuficiencia de perfección. Según la teoría de Aristóteles, los seres míticos no son monstruos puesto que cumplen dicha ley de semejanza (los centauros por ejemplo son hijos de centauros, pertenecen a una raza con características iguales). En lo que concierne al origen de esas razas míticas, no existe ningún documento que testifique su existencia real, o que ellos provengan de un origen animal o humano y estén dotados de lenguaje y razonamiento. Pero se puede documentar que las representaciones visuales y escritas los presentan como una raza determinada e independiente.

En su pensamiento destaca también la creencia de que las mujeres son sólo materia, salvo si los hombres, gracias a su semen, les dan forma y figura humana. En consecuencia, las hembras son la primera forma de monstruosidad, seguidas de los gemelos y los hermafroditas.

### **1.2.2. Lo deforme y su clasificación según Gilbert Lascault.**

Lascault clasificó el monstruo localizado en el arte occidental. En la siguiente exposición de su pensamiento, fue oportuno adjuntar ejemplos extraídos del arte actual, porque desde esta clasificación hasta hoy en día, el arte presenta diferentes cualidades. De este modo, queremos proponer consideraciones puntuales donde la obra de arte, como imagen que conlleva su propio lenguaje, no es otra cosa que alegoría conocida en su tiempo y fundamentada en la tradición filosófica e histórica.

---

<sup>35</sup> INGEMAR, D. (2005). *Aristóteles: Exposición e interpretación de su pensamiento*. B. Navarro (trad.). UNAM- Instituto de investigaciones Filosóficas. México, p. 759.

Lascault<sup>36</sup> considera al monstruo parte del arte occidental y propone agruparlo basándose en reglas simples y formas tradicionales. Empieza con la clasificación formal como método de descripción, en la cual el monstruo comparece como combinación de seres y/o formas que constituyen una nueva realidad fuera de lo natural. En esta sección existen, básicamente, seis modalidades:

a) *Por confusión de géneros (humano-animal), sin que exista modificación en la forma externa, es decir, seres que poseen una naturaleza diferente a la que tienen en el mundo: animales que hablan, (...) animación de las estatuas*<sup>37</sup>.

Esta forma de monstruo se manifiesta en el arte actual con la exploración de los varios instintos que puede tener un ser humano, una búsqueda que se basa en la psicología humana. Este es el concepto de la artista Beth Cavener Stichter. Según ella, a través de su trabajo rastrea los instintos animales primitivos escondidos en nuestras propias profundidades, instintos que esperan la ocasión apropiada para expresarse en un momento consciente. La parte conceptual de sus esculturas se centra en la psicología humana, ausente de contexto y razonamiento. Las figuras que crea son individuos simplemente salvajes y domésticos a la vez, captados en un momento de tensión:

*There are primitive animal instincts lurking in our own depths, waiting for the chance to slide past a conscious moment. The sculptures I create focus on human psychology, stripped of context and rationalization, and articulated through animal and human forms. On the surface, these figures are simply feral and domestic individuals suspended in a moment of tension. Beneath the surface they embody the impacts of aggression, territorial desires, isolation, and pack mentality*<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> LASCAULT, G. (1973). *Le monstre dans l'art occidental*. Kincksieck. Paris. Citado en CORTES J. M. G. (1997). op. cit., p. 22.

<sup>37</sup> CORTES, J. M. G. (1997), op.cit., p. 23.

<sup>38</sup> CAVENER STICHTER, B. (3/2003). *Artistic statement* (en línea). Disponible en: <http://www.followtheblackrabbit.com/statement.htm> (marzo 2009).



Beth Cavener Stichter. Study for «A Rush of Blood to the Head», 2008.

b) *Por transformación física: gigantes, ogros, enanos.*<sup>39</sup>

Lascault, con esa categoría, se inclina más hacia las figuras mitológicas tradicionales y las aplicaciones del monstruo tal como las concibe la historia cultural. Sin embargo, en el arte actual la transformación física aparece en muchas manifestaciones artísticas de diversa índole. Desde luego, el tema del exceso o de la escasez de tamaño o de peso y su expresión en el arte no es ni nuevo ni reciente. Ha sido tratado y lo sigue siendo, en tanto constituye un fenómeno social. Ron Mueck es uno de los artistas actuales hiperrealistas cuyo trabajo se centra en el detalle del cuerpo humano, alterando el tamaño natural. Su obra está tan auténtica y cuidadosamente trabajada que su realismo provoca un estímulo sensorial<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> CORTES, J. M. G. (1997). Op.cit., p. 23.

<sup>40</sup> TANGUY, S. The Progress Big Man A Conversation with Ron Mueck. *Sculpture* (en línea). International Sculpture Center. Hamilton, Washington. Julio/agosto 2003.Vol. 22, No. 6. Disponible en: [http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul\\_aug03/mueck/mueck.shtml](http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml) (marzo 2009).



Ron Mueck, *Wild man*, 2005.



Ron Mueck, *Two Women*, 2005

c) *Por el desplazamiento (...), la multiplicación (...), la supresión, el desarrollo o la representación de órganos aislados del cuerpo humano (...).*<sup>41</sup>

En este caso, utilizaremos como paradigma a la artista Alexa Wright, quien a través de su trabajo investiga la relación entre el cuerpo y el yo. Su medio artístico es la fotografía y el propósito de su obra es desafiar las actitudes que se relacionan con las condiciones físicas. Trata de comprobar los límites de lo que se cree hermoso o aceptable sobre el cuerpo humano y capta con su cámara imágenes de enfermedades de la piel e inhabilidad de los miembros del cuerpo. Su técnica es la manipulación digital de la fotografía, combinando las características de su propio cuerpo con cuerpos de personas con discapacidades, con la finalidad de construir identidades a través de esa experiencia imperfecta. A lo largo del desarrollo de su proyecto, Wright se dio cuenta de que, en sentido metafórico, su obra produce la sensación de la abyección y de la extrañeza, que cada uno experimenta en algún momento en lo referente a su propio cuerpo<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997). Op.cit., p. 23.

<sup>42</sup> WRIGHT, A. (2003). Monstrous Others, Monstrous Selves (en línea). *Equinoxes: A Graduate Journal of French and Francophone Studies*. Brown University. Primavera- verano 2003. Vol. 1. Disponible en: [www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue1/eqx1\\_wright.html](http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue1/eqx1_wright.html) (abril 2009).



Alexa Wright, serie *After image-RD*. RD portrait, RD 1, RD 2. 1997.

d) *Por la composición de nuevos seres formados con elementos animales y humanos*<sup>43</sup>; seres mitad humanos y mitad animales: sirenas, centauros, etc.

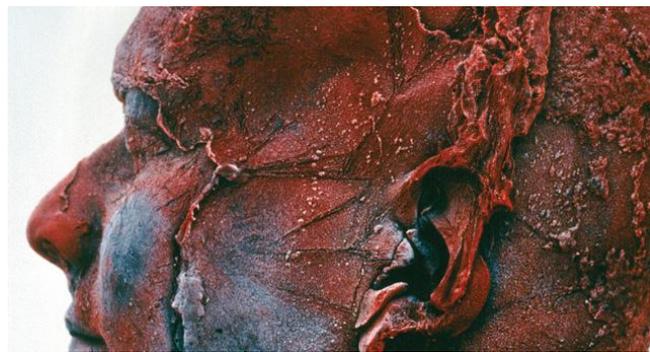
El paradigma adecuado en este caso es el artista cordobés Noe Serrano. Sus creaciones reflejan su interés por la anatomía, tanto humana como animal. Se centra en la creación hiperrealista de híbridos compuestos de miembros animales y humanos, cuerpos que, según el creador, profundizan en las emociones más viscerales del ser humano. En este mundo de bestias y de seres fantásticos, la anatomía se pone al servicio del arte y de la crítica.



Noe Serrano, *El funcionario*.2005.

<sup>43</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op. cit., p. 23.

e) *Por indeterminación de las formas: se convierten en sustancias líquidas, se funden, se disuelven o se llegan a hacer invisibles (...).*<sup>44</sup> Respecto a esta categoría, Marc Quinn ha utilizado su propia sangre como material para crear su retrato en tercera dimensión. La obra se sitúa en una caja de cristal, conectada a la corriente para que se conserve la sangre congelada. Al desconectarse de la corriente, la obra se funde y deja de existir.



Marc Quinn, *Self*. 1991.

f) *Por metamorfosis, la transformación dinámica del ser (...).*<sup>45</sup> Esta forma de monstruo se compone de un proceso de transformación de la naturaleza de un ser, a otro ser de distinta naturaleza.

Concluyendo, en lo referente a la clasificación formal de Lascault, Cortés afirma que, siendo un método de descripción, elimina la complejidad y riqueza de su significado, impidiendo de esta manera la aprehensión del verdadero sentido de las formas monstruosas<sup>46</sup>.

Existe también una disciplina que hay que considerar: la parte espiritual, donde los monstruos tienen un valor simbólico. En este caso, el fenómeno parte de la idea de que lo monstruoso es un discurso y deberíamos considerar su finalidad a

<sup>44</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op. cit., p. 23.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 24.

través de lo que quiere transmitir, de modo que las formas monstruosas no se analicen como el resultado de una actividad combinatoria, sino que se examine lo que significan y lo que proclaman.

Por último, lo monstruoso se relaciona con los fantasmas de la mente. Según este punto de vista, lo monstruoso aparece desde los miedos conscientes e inconscientes del ser humano. Son monstruos totalmente creados por la imaginación del creador; de sus propios temores, sin normas ni límites:

*Lo que parece cierto es que cualquier inventario de formas monstruosas equivale a un inventario de formas mentales, y que si estas formas se reproducen en nuestro cerebro según reglas similares, es porque esos modelos están en nosotros, como un «orden del ensueño, del inconsciente», con mayor grado de certeza que el orden natural y derivado de las evidencias interiores del hombre<sup>47</sup>.*

### **1.2.3. El desafío de las leyes naturales según Michel Foucault.**

Dos años después de que apareciera la clasificación de Lascault, el filósofo Michel Foucault, en una serie de conferencias que realizó entre 1974 y 1975 en el Collège de France, situó el monstruo dentro de los *anormales*. Su concepto partía del individuo que no obedece a los aspectos jurídicos. Lo que hace que un ser humano sea un monstruo, no es sólo su excepcionalidad en relación a la forma de la especie humana, sino también la perturbación de las regularidades jurídicas. Es el ser que nombró: *el monstruo humano*. El *monstruo humano* por una parte es el ser que, con su propia existencia, desafía las leyes naturales: el ser deformado. Por otra parte, es el ser que provoca trastornos jurídicos, hasta violencia. El *monstruo humano*, según Foucault *combines the impossible and the forbidden*<sup>48</sup> (combina lo imposible y lo prohibido).

---

<sup>47</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op. cit., pp. 26-27.

<sup>48</sup> FOUCAULT, M. (2003), op. cit., p. 56.

Lo monstruoso no solo viola las leyes biológicas; con su apariencia *anormal* también desafía las leyes sociales:

*Lo monstruoso se muestra como mezcla: dos especies, dos reinos, dos sexos. El monstruo transgrede los límites naturales, las clasificaciones, las distinciones, la ley, pero, como destaca Foucault, no es solo una violencia contra lo biológico sino que en su manifestación cuestiona el derecho civil y religioso, así, trastorna la ley natural y desordena el derecho*<sup>49</sup>.

#### **1.2.4. La ontología teratológica según Héctor Santiesteban Oliva.**

En el estudio titulado *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, el autor considera al monstruo como un ser eterno, según las distintas culturas y épocas. Subraya el caso del ser que es representado de manera anormal; el ser sobrenatural, que para la percepción humana es algo más que aparentemente cotidiano, caso que, a su vez, resulta monstruoso.

Su clasificación sobre lo que puede llamarse monstruo, igual que en el caso de Foucault, se basa en la actitud del mismo. Dentro de esta actitud distingue cuatro tipos:

- a) *El activo. El monstruo animado; el que actúa e interactúa impulsado, ya sea por una entidad superior, ya sea motu proprio, pero siempre con cierta independencia comportamental. (...)*
- b) *El causiactivo. Es aquél que actúa como autómata, sin numen propio. Encarna una gran fuerza desencadenada y sustraída a toda moral. Tan pronto es 'bueno' como 'malo', pero no puede decirse de él, con propiedad, que sea ni lo uno ni lo otro. Su indeterminación en ese sentido es debida a su falta de albedrío y decisión. (...)*

---

<sup>49</sup> TORRANO, A. (2008). El monstruo político, una figura de la soledad y del poder, pp. 219-226. En: GALFIONE, V.; SANTUCHO, M. et al. (2008). *Política y sociedad*. Brujas. Córdoba, p. 220.

- c) *El pasivo. Este monstruo sirve de resguardo y protección contra algo o alguien. No necesita entrar en acción. Es dinamismo estático, y su función es disuadir la ejecución de algún acto. (...)*
- d) *El neutro. Es el monstruo que simplemente muestra algo; una señal o un acontecimiento. No ejecuta ninguna acción ni impide acto alguno. Ejemplos de estos monstruos los tenemos en los partos monstruosos y en los monstruos muertos al nacer.<sup>50</sup>*

### 1.2.5. Lo *unheimlich* en el pensamiento freudiano.

El monstruo, aparte de ser una apariencia visible y tangible, puede incluso ser una idea que habita en la mente humana y adquiere una forma específica pero imaginaria. En este sentido, el presente apartado, ante todo, aclarará los conceptos del monstruo imaginario. Si partimos del concepto freudiano según el cual un monstruo en realidad es la mera representación de un temor, resulta que este temor se debe a lo desconocido, de manera que deberíamos determinar qué es lo desconocido.

Freud aplica la noción de *ominoso*<sup>51</sup> a las personas, cosas, impresiones, procesos y situaciones capaces de despertar, con particular intensidad, el sentimiento de repulsión. A través del concepto de lo ominoso, explica como la familiaridad y el reconocimiento (que en definitiva, son aquellos rostros bellos, reconocibles, domésticos) ceden el paso a la angustia. En este caso, no existe una vinculación directa entre el monstruo y lo ominoso, sino que lo ominoso llega a ser un monstruo en el momento que obtiene un rostro imaginario<sup>52</sup>. El punto de referencia fundamental para Freud en sus reflexiones sobre lo ominoso es el relato de Hoffmann, *El hombre de la arena*<sup>53</sup>. En dicho relato, el sentimiento siniestro surge a través de una apariencia imaginaria, *el hombre de la arena*, que causa angustia por ser descrito de manera siniestra.

<sup>50</sup> OLIVA H. S. (2003), op. cit., p. 53.

<sup>51</sup> *Unheimlich*, es el término alemán que describe lo ominoso que se ha interpretado también de algunos autores como siniestro. Véase: BARRIENTOS RASTROJO, J.; MÉNDEZ CAMARASA J. (eds. y coords., 2011). *Filosofía y espacios sociales*. Visión Libros. Madrid, p. 94.

<sup>52</sup> DUCOING, P. (2003). *Lo Otro, el Teatro y Los Otros*. UNAM. México, p. 131.

<sup>53</sup> HOFFMANN, E.T.A (1987). *Nocturnos*. Anaya. Madrid, pp. 21-58.

Sin embargo, no todo lo no doméstico, la novedad, es terrorífico. Pero Freud comienza su investigación con un profundo estudio del término lingüístico para explicar dónde se sitúa la noción terrorífica de lo ominoso:

*Freud jugaba con el paradójico doble sentido de la palabra alemana Unheimlich, cuya etimología hace referencia precisamente a la casa (Heim en alemán) y sus contenidos. Por un lado, significa lo contrario de lo familiar, lo confortable y conocido (el primer sentido de heimlich, familiar) y a su vez significa la negación de lo secreto, oculto y reservado (segundo sentido de heimlich, fuera de la vista pública). Unheimlich, sería, por lo tanto, la aparición fantasmagórica de lo no familiar fuera de su reducto oculto; la penetración de lo extraordinario dentro del mundo ordinario.<sup>54</sup>*

Lo no familiar, en definitiva, es lo que, bajo situaciones específicas, induce angustia y está estrictamente vinculado con los temores que cada ser humano mantiene en el inconsciente. El monstruo en este caso, es el conjunto de los temores inconscientes y la fantasía que inventa la forma del monstruo.

Cortés destaca dos temores que según el pensamiento de Freud predominan en la mente humana y están escondidos en el inconsciente. El primero es *la prevención que el hombre siente ante la sexualidad de la mujer*<sup>55</sup>. La prevención a la que se refiere Cortés tiene doble sentido. En primer lugar encontramos la percepción del hombre frente al cuerpo femenino. Dentro del imaginario machista, históricamente, la mujer es el *Otro*, su cuerpo difiere del masculino y asimismo es percibido en su dimensión «desmembrada», aislando las partes del cuerpo. Pero aparte de esto, y suponiendo que esas diferencias entre los cuerpos femenino y masculino sean aceptadas, lo más terrorífico para el hombre es la posibilidad de transformación de la mujer llegando a convertirse a un ser capaz de castrar su falo.

---

<sup>54</sup> COLMEIRO, J. F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Anthropos. Barcelona, p. 127.

<sup>55</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op. cit., p. 27.

En segundo lugar, la prevención que el hombre siente ante la sexualidad de la mujer se encuentra en el miedo frente a la maternidad, frente al ser que se desarrolla en el interior del cuerpo femenino. Es un ser desconocido, un ser existente, vivo todavía, pero sin forma ni rostro determinado, y es precisamente eso lo que excita la imaginación y aterroriza al hombre: el riesgo de crear un monstruo.

El segundo temor que destaca Cortés es el temor, o bien, la inseguridad frente a la inestabilidad de la vida que puede romper la integridad física y psíquica del ser humano. Los accidentes, las guerras, las enfermedades, todo lo malo que puede pasar a un individuo o a una sociedad y conlleva el riesgo de que su cuerpo o su psiquismo se mutilen. *Lo monstruoso es entonces, lo intolerable, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia.*<sup>56</sup>

Siguiendo con el pensamiento freudiano, la angustia de un ser humano ante este mundo determinado está dentro de un marco de cuatro elementos, los cuales coinciden con las cuatro representaciones míticas fundamentales de lo monstruoso:

- a) *Las relaciones de la vida con la muerte, el temor ante el pasaje que nos lleva de una a otra, el perenne deseo del ser humano por alcanzar la inmortalidad (en el mito de vampiro, del muerto viviente);*
- b) *el pavor que suscita la mutilación, básicamente la de los órganos especialmente valiosos como son los ojos y el pene, el miedo a la castración (la mujer como monstruo devorador);*
- c) *la duplicidad del ser humano, la aparición del doble, la pérdida de identidad y la despersonalización donde se diluye el control racional y emergen los instintos destructivos, metafóricamente vinculados a la forma animal (la figura de Dr. Jekyll y Mr. Hyde);*
- d) *la promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano, la diferencia entre lo inanimado y lo animado (el mito del Golem, de Frankenstein)*<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997). Op.cit., p. 28.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 32



CAPÍTULO II:  
**EXPLORANDO EL CUERPO DEFECTUOSO EN  
DISTINTAS CULTURAS Y ÉPOCAS**

---



## 2.1. El cuerpo humano en los primeros actos escultóricos

Dentro de toda la riqueza del primitivismo, ha sido preciso escoger lo que más facilitará construir el panorama fundamental, para una mayor comprensión de la imagen de lo monstruoso en las culturas lejanas de nuestro mundo europeo. Es importante reflejar las actitudes y creaciones de la era paleolítica, así como las transformaciones del cuerpo primitivo, puesto que para la percepción del hombre europeo contemporáneo componen figuras fuera de los cánones de lo ideal o de la belleza de nuestra cultura. Esas culturas lejanas han influido en varios aspectos en nuestro mundo occidental, incluso se han incorporado algunos elementos en nuestra imagen física. Han influido también los creadores, desde Gauguin con las pinturas de mujeres de Polinesia, hasta las producciones artísticas de la actualidad. Eso se puede fundamentar en el hecho de que, por un lado, lo desconocido llama la atención y por otro, lo que es repetidamente visto, comprendido, estudiado y desarrollado, se aleja de su función principal y de la posible incongruencia que poseía antes, de modo que con el paso de los años, se convierte en un ideal solamente por ser reconocido. Cabe pensar cómo se percibían las vanguardias de los siglos XIX y XX y las reacciones que provocaron a la hora de exponerse al público.

Lo que se refleja en los apartados siguientes, es el objeto artesanal del hombre primitivo (máscara, estatuilla u otra figuración), que es el elemento momentáneo que se caracteriza por un resultado figurativo, en su caso, no realista. Desde el punto de vista formal que se enfoca este capítulo, el estudio estético de la obra primitiva se aplica en una imagen que no es más que la proyección simbólica y parcial del cuerpo, de modo figurativo.

Desde los comienzos de la ciencia prehistórica se ha suscitado la cuestión de las piedras-figuras. En la mayor parte de los casos, están hechas de sílex en bruto, cuya forma evoca la de un animal o una cabeza humana y su carácter es bastante visible a pesar de las fracturas provocadas naturalmente por el paso del tiempo<sup>58</sup>. Según técnicas que evolucionaron profundamente en el transcurso de las edades, los pueblos prehistóricos llegaron a ser percutores maestros, desde la percusión tosca

---

<sup>58</sup> HUYGHE, R. (1957). *El Arte y el Hombre*. Tomo I. Planeta, Barcelona.

sobre un bloque bruto, piedra, luego madera contra piedra, hasta la transformación de piezas más largas y delgadas, a través de procedimientos todavía poco conocidos<sup>59</sup>.

Para las sociedades antiguas, las piedras no solo no eran objetos inanimados, sino que conllevaban un significado simbólico. Según Carl Jung<sup>60</sup>, ellas creían que las piedras bastas y naturales eran el hogar de los espíritus o los dioses, así que las admiraban y las consideraban sagradas. De esta manera, esculpir las piedras era en realidad, dar forma al espíritu a través del poder expresivo.



*La dama de Brassempouy.* Museo de Saint. Alemania.

Pero según Huyghe<sup>61</sup>, el arte es en primer lugar una toma de posesión y las más antiguas noticias no son aportadas por el arte de la piedra tallada. Huyghe se refiere a las manifestaciones aún más antiguas, las cuales, como afirma, ofrecen un doble aspecto: primero el hombre intenta proyectarse sobre el universo, llevar a él su huella y segundo apropiárselo, hacerlo suyo. En el primero, el hombre imita los trazados que los animales dejaban sobre la pared de las cuevas para aguzar sus uñas y resultan meandros trazados por los dedos. Pronto, el hombre primitivo perfecciona su impronta imprimiendo en colores o delimitando sus propias manos. En el segundo

<sup>59</sup> HUYGHE, R. (1957), op. cit.

<sup>60</sup> JUNG, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós, Barcelona, pp. 232-233.

<sup>61</sup> HUYGHE, R. (1957), op. cit.

aspecto de la posesión, el hombre se apodera de las cosas, las capta en forma de imagen, se esfuerza en hacer un «doble» suficientemente parecido al objeto extraño.

En este sentido, la imagen se considerará la equivalencia de una fuerza, o bien de un poder, que el hombre habrá reconocido en la naturaleza. Y reconociendo esto, lo más importante para él es la fecundidad, que permite reproducirse a los hombres y también a los animales. Así, las figuras humanas más antiguas que se conocen representan mujeres *Venus*, cuyos atributos de sexo están generosamente destacados o amplificados.<sup>62</sup>

También, impresionan otros dibujos hechos con más torpeza y que figuran visiblemente seres humanos. Características son las dos mujeres<sup>63</sup> realizadas con una elegancia sorprendente hasta el punto de parecer anticipaciones de Modigliani. A la vista de ellas se observa que el artista ha querido simplemente bosquejar siluetas humanas, sin añadirles sentido ritual o mágico. Huyghe indica que eso quizás haya que ver en ello un perfeccionamiento del afán de proyectarse sobre un soporte material. De la impronta de las manos, los artistas primitivos, avezados a reproducir animales, han podido querer pasar a una figuración más completa del ser humano inscrito en lo sucesivo en las rocas. La frecuente torpeza de estos dibujos parece indicar un acto libre, espontáneo, mientras que la figuración de animales era objeto de una técnica más o menos lograda.

Así, para Huyghe, quedan fundadas las dos grandes posibilidades del arte: el realismo y la abstracción. El tercer término intermedio sería la decoración en la que se aplican las leyes en la simple ornamentación. El artista desarrolla todo lo que propone la regularidad, la simetría e incluso el primer atisbo de una geometría. La *Venus de Lespugne*<sup>64</sup>, obra maestra, se conforma imperiosamente a la figura de rombo. La apariencia del ser humano se organiza de modo que sea doblemente simétrica, en relación con su eje vertical pero también en relación con su eje horizontal, lo que es arbitrio del escultor.

---

<sup>62</sup> LEROI-GOURHAN, A. (1983). *Símbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria*. Istmo, Madrid.

<sup>63</sup> HUYGHE R. (1957), op. cit., véase fig. Nº 10, p. 25

<sup>64</sup> *Ibidem*, fig. Nº 9, pág. 25. También en: CAMPBELL J. (2002). *Los mitos del tiempo*. Aira C. (trad.). Emecé. Barcelona, p. 21.

## 2.2. Cuando el cuerpo adquiere carácter zoomórfico.

Muy pocas veces se da cuenta de que la valoración del ser humano es algo extremadamente reciente, algo que surge a finales de la era paleolítica. Hasta entonces la figura animal ocupaba el trono de mayor dignidad, el animal era considerado el ser de mayor rango, de mayor poder y de mayor hermosura:

*Durante la era paleolítica —que fue, sobre todo, zoomórfica—, el animal fue el ídolo indiscutible. Las bestias son el modelo, representan las mejores habilidades, las mejores capacidades, las mejores condiciones posibles que permiten que los animales campeen en un mundo donde la vida es hostil y difícil: ver, correr, saltar, volar... Todas estas capacidades que los animales poseen son casi objeto de culto, en el que se proyectan los más íntimos deseos del hombre, un ser que se siente inferior ante la capacidad vital de las bestias<sup>65</sup>.*

Huyghe<sup>66</sup> escribe que las pinturas rupestres del Paleolítico consisten casi totalmente en figuras de animales cuyos movimientos y posturas fueron observados al natural y reproducidos con gran destreza artística. Estas pinturas de animales fueron descubiertas a finales del siglo XIX en paredes de cuevas en Francia y España, pero fue a principios del XX cuando los arqueólogos comenzaron a darse cuenta de su extremada importancia y a investigar su significado. No obstante, hay muchos detalles indicativos de que las figuras se hicieron para que fueran algo más que reproducciones naturalistas. Sugieren una magia para la caza como la que aún practican ciertas tribus cazadoras en África. El animal pintado tiene la función de un «doble» con su matanza simbólica, los cazadores intentan anticipar y asegurar la muerte del animal verdadero. Esto es una forma de magia que se basa en la «realidad» de un doble representado en una pintura: lo que ocurra en la pintura ocurrirá en la realidad<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> MORAL R. P. *Arte y técnica: una pre-historia en la representación del cuerpo humano*. En: SÁNCHEZ, D. H. (ed, 2003). *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 259-260.

<sup>66</sup> HUYGHE, R. (1957), op. cit.

<sup>67</sup> HUYGHE, R. (1957), op. cit.

El motivo animal, según Jung, es el que simboliza a menudo la naturaleza primitiva e instintiva del hombre. Es necesario, tanto para el hombre primitivo como para el civilizado, comprender y ser consciente de la violencia de sus impulsos instintivos y de su impotencia ante las emociones que surgen del inconsciente. En el caso del hombre primitivo resulta más difícil, pues su consciencia está menos desarrollada y no es fácil controlar las emociones; a veces, los impulsos son negativos y resultan mortales sin contar con la voluntad consciente. El demonio animal es el símbolo más expresivo de tal impulso<sup>68</sup>.

También en el cristianismo, el simbolismo animal desempeña un papel muy importante. Tres de los Evangelistas tienen emblemas animales: San Lucas tiene el toro, San Marcos el león y San Juan el águila. Solo en el caso de San Mateo, su emblema es un hombre o un ángel. El propio Jesús Cristo aparece simbólicamente como el cordero o el pez de Dios, pero también ha aparecido como la serpiente exaltada en la cruz. Dichas características animales de Jesús Cristo, según Jung, indican que aún el hombre- personificación suprema del hombre señala una naturaleza animal. Tanto lo infrahumano como lo sobrehumano pertenecen al reino divino. Esta relación entre los dos aspectos del hombre aún se puede observar simbolizada en las pinturas y belenes navideños, cuando el nacimiento del Cristo está acompañado por animales<sup>69</sup>.

Encontramos otros motivos animales de especial interés en las pinturas rupestres; representan seres semihumanos disfrazados de animales, que en algunas ocasiones se encuentran junto a los animales. En la cueva de *Trois Frères*, en Francia, un hombre envuelto en una piel de animal toca una flauta primitiva como si estuviera conjurando a los animales<sup>70</sup>. En la misma cueva hay un ser humano danzando, con cornamenta, cabeza de caballo y garras de oso. Esta figura domina una mezcolanza de varios centenares de animales.

La costumbre de combinar al hombre con uno o varios animales es igualmente habitual en la época Olmeca (1300 a. C.-500 a. C.) y permanece con algunas variantes

---

<sup>68</sup> JUNG, C. G. (1995), op. cit., p. 327.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>70</sup> HUYGHE, R. (1957), op. cit.

a lo largo de toda la historia mesoamericana. Las pinturas olmecas presentan una unión entre los rasgos del animal y los cuerpos de niños, como si fueran jaguares humanizados, niños humanos semijaguares<sup>71</sup>.

### 2.2.1. Acercándose al aspecto animal.

Los disfraces animales y costumbres relacionadas con los animales de algunas tribus africanas primitivas desempeñan con frecuencia un papel importante. Según Escobar<sup>72</sup>, un jefe primitivo no solo se disfraza de animal; cuando aparece en los ritos de iniciación con su disfraz completo de animal, es el animal. Aún más, es un espíritu animal, un demonio terrible que realiza la circuncisión. En tales momentos, incorpora o representa al antepasado de la tribu y del clan y, por tanto, al propio dios primordial. Representa y es el animal tótem. Así que, no extraña la figura hombre-animal danzante de la cueva de *Trois Frères* que se ha transformado, a través de su disfraz, en un demonio-animal.

Por otro lado, el arte plumario constituye, sin duda, una de las expresiones más elaboradas de la sensibilidad indígena. Ante ese mundo compacto armado con formas leves y colores temblorosos, con texturas ligeras, con menos recursos y efectos, no es posible desconocer la esmerada intención estética de un trabajo que elige cuidadosamente las plumas y maneja con seguridad el lenguaje de las armonías, los contrastes y los ritmos<sup>73</sup>.

En lo que concierne a los destinos diferentes de la pluma y a los soportes variados sobre los que ella recae, existen formas diversas. No obstante, la mayor variedad de expresiones de pluma la encontramos en el arte de Paraguay. Buscando curar enfermedades diversas y neutralizar embrujos y maledicciones, la tribu de los *aché*, recurre a un procedimiento según el cual se recubre el cuerpo con plumones de cuervo o, a veces, con manojos del sedoso algodón. La ornamentación con plumones es también utilizada con ocasión de ciertas cacerías y en el caso de conflictos

---

<sup>71</sup> BALLESTEROS, A. S. (2007). *Monstruos, ostentos y hermafroditas*. Universidad de Granada, Granada.

<sup>72</sup> ESCOBAR, T. (1993). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción. Paraguay.

<sup>73</sup> ESCOBAR, T. (2006). *La maldición de Nemur*. Cendeac, Murcia, p. 151.

intergrupales y de violentos torneos. También, en la caza es necesario untarse el rostro con barro; quien persiga un tapir se cubre el rostro con plumas. También los combatientes se cubren con plumas de aves, consideradas de mal augurio para el enemigo.



Escena de ritual chiriguano.

La estética plumaria de los chaqueños típicos está formada por una elegante combinación de colores blancos y rojos: las plumas de los avestruces y de las garzas son blancas, los plumones del flamenco rojos y los tonos teñidos de la lana. Las diferentes prendas del atavío ceremonial chaqueño se organizan básicamente desde esa oposición cromática mediada cada vez más por los colores intensos de las mostacillas y de los nuevos ropajes de tela.

La decoración corporal plumaria más «excesiva» que se encuentra aún hoy en día es la de los *zamuco*<sup>74</sup>, cuyos entornos son abundantes en aves tropicales. Su complicada estructura requiere de sofisticados sistemas de distinción plumaria y su delicada sensibilidad se aviene bien con los plumajes densos y el vigor.

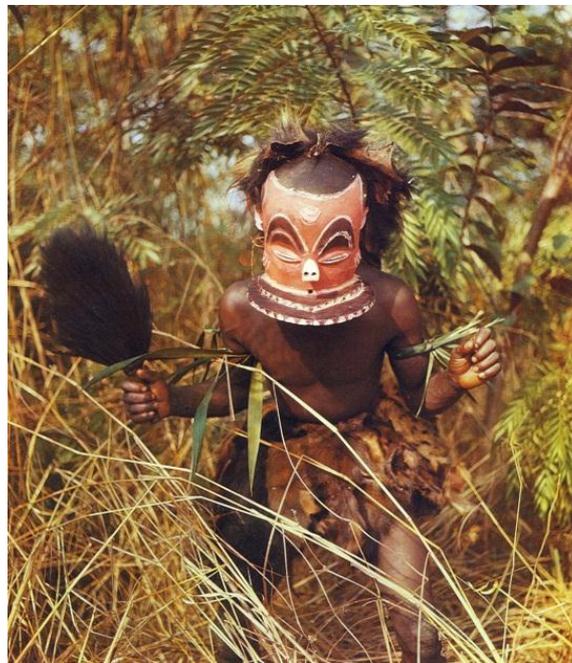
---

<sup>74</sup> ESCOBAR T. (1993), op. cit., p. 156.

### 2.2.2. Las máscaras y las estatuas.

En los periodos en que Occidente ha tenido la ilusión de controlar su entorno mediante la razón, las figuras de los monstruos se han convertido en seres domésticos, en máscaras, en efigies sonrientes o melancólicas carentes de vigor, en estatuas decorativas. Sin embargo, en los tiempos en que todo es duda y decadencia, cuando el individuo aparece desbordado y es incapaz de dominar el mundo en toda su complejidad, ya no es el ser humano quien regula la naturaleza.

Con el transcurso del tiempo, el disfraz completo de animal se reemplazó en muchos sitios por máscaras de animales y demonios. Los hombres primitivos prodigaron toda su habilidad artística en esas máscaras y muchas de ellas aún no han sido superadas en poder e intensidad de expresión. Las máscaras animales participan en las artes populares de muchos países modernos, como por ejemplo en el antiguo teatro japonés *No*, que aún se sigue representando en Japón moderno.



Un hechicero del Camerún llevando una máscara de león; no pretende ser un león sino que está convencido de que es un León.

Según Jung, el simbolismo de la máscara funciona del mismo modo que el anteriormente planteado disfraz animal. El enmascarado también establece una conexión con la psicología. Esta consiste en que la variedad de aspectos que adquiere el individuo portador de la máscara, lo transforma en una imagen arquetípica<sup>75</sup>.

Aparte del simbolismo de la máscara animal, el portador de la máscara oculta su verdadero rostro transformándolo en un *otro*<sup>76</sup>. Con frecuencia, son objeto de la misma veneración que el dios o el propio demonio. Se diluye en la colectividad, en su memoria y en sus sueños, para extraer de ellos nuevos argumentos y razones: se convierte en dios, en su propio antepasado, en héroe o en fantasma para regresar a sí negado y marcado, escindido por el doble papel que le depara la escena de su cultura.

Todas esas funciones indican la rememoración de las personas fallecidas que tiene lugar en los rituales funerarios. Las figuras *malanggan*<sup>77</sup> son portadoras del espíritu y de la fuerza vital de los muertos a los vivos, mediante la evocación de las personas fallecidas y de los acontecimientos de su vida. A través de las máscaras se hace presente lo invisible y *lo que está más allá*. En este caso, lo monstruoso representa la diferencia *entre lo natural y lo cultural, o los orígenes míticos de la cultura*<sup>78</sup>.

### 2.2.3. Las efigies.

Junto a las actividades de transformación corporal y las máscaras, existe también otro tipo de soporte que se crea para llamar a lo ausente: la producción de *efigies*.

Los postes totémicos son esculturas de madera pintada, tienen forma de columna inspirada de la forma del cuerpo humano, en las que se combinan imágenes

---

<sup>75</sup> JUNG, C. G. (1995), op. cit., p. 236.

<sup>76</sup> RAMÍREZ, J. A. (dir.); CEDILLO, A. G. (coord.); et.al. (2003). *Historia del Arte: El mundo antiguo*. Alianza. Madrid, p. 67.

<sup>77</sup> En el norte de Nueva Irlanda, tienen lugar unos ritos funerarios para los que se fabrican una serie de objetos: frisos, efigies, ornamentos para la danza y máscaras, que reciben el nombre colectivo de *malanggan*.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 70.

de seres humanos y seres animales. Se encuentran en las culturas de la costa noroeste del Pacífico y constituyen una forma de representación de esa religión. La manera en que se orientan no es casual: están situadas con la parte frontal mirando al mar y a los invitados que venían por ellos<sup>79</sup>.



Postes totémicos Kwakiutl.

*No se trata de «ídolos», ni de asociaciones «mágicas» con los animales: las efigies representan la vinculación de una familia o segmento de parentesco con un tótem, una forma de significar mediante la figura de un animal la unidad del grupo. Los postes son una afirmación del rango y la fuerza del grupo al que representan. Se colocaban delante de la casa de linaje, donde se celebraban las ceremonias, y también en los cementerios.*<sup>80</sup>

Los tótems comportan un simbolismo complicado y divino. Las culturas polinesias, básicamente patriarcales, prestaban mucha importancia a la representación de las zonas íntimas del cuerpo humano y en general a la figura desnuda de los dioses

<sup>79</sup> RAMÍREZ, J. A.; CEDILLO, A. G. et. al. (2003), op.cit., p. 75.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 75.

antropomorfos. Por otro lado, en las culturas africanas, con su diferente contexto, la representación del cuerpo humano desnudo se limita a las efigies de los antepasados, y con un sentido reproductivo y paternal se enfatiza su papel en la generación del grupo<sup>81</sup>.



Efigie. Islas Cook. Madera pintada.



Figura Woyo, Zaire. Madera.

En la época de los descubrimientos portugueses (1415-1543), cuando ellos entraron en la costa occidental de África, durante los siglos XVI y XVII surge un nuevo término: el *fetisso*. Este describe la admiración por los objetos divinos y es el progenitor del término fetiche que utilizamos hoy. En su origen, el vocablo se asociaba a la brujería y al control de la sexualidad femenina, pero acabó convirtiéndose en una palabra genérica para designar un tipo particular de objetos. La derivación posterior, «fetichismo», implica un sentido sexual respecto a los objetos. Las efigies de estilo *fetisso* tenían la finalidad de ejercer poderes de curación, castigo, etc., una vez que los materiales que las constituían y las personas que las utilizaban eran oportunos<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> RAMÍREZ, J. A.; CEDILLO, A. G. et. al. (2003), op.cit., p. 76.

<sup>82</sup> Ibídem, p. 78.



«Figura de poder» yombe. Zaire. Madera y materiales diversos. Musée Royale l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica.

### **2.3. Corporeidad y ritualismo.**

Desde la Prehistoria, para identificarse y afirmarse, el hombre se autoseñala diseñando su cuerpo con líneas y puntos. El indígena usa el cuerpo como soporte privilegiado de su expresión cultural: lo pinta y lo tatúa, lo cubre de plumas, de collares y de abalorios, de pieles impresionantes y de tejidos hermosos, lo encubre y lo sustrae; lo desprende del mundo natural y lo reintegra de manera diferente.

La transformación estética de las culturas primitivas, por un lado intensifica los momentos de muerte y de celebración y por otro, enlaza los significados complejos que cruzan cada cultura. Este cuerpo desnudo, decorado con suplementos y marcado o tatuado, supone un impacto tenso para la mentalidad y cultura occidentales y aunque la decoración corporal es un rasgo universal, desarrolla diferencias estéticas radicales<sup>83</sup>. Asimismo, tiene diferentes funciones y propósitos; según Escobar:

---

<sup>83</sup> RAMÍREZ, J. A.; CEDILLO, A. G. et.al. (2003), op.cit., p. 62.

*Los diseños corporales no son señales claramente legibles; son símbolos resbaladizos que reenvían a muchos sentidos desde el poder refringente de la forma*<sup>84</sup>.

Escobar afirma también que la transformación corporal a través de grafismos pretende conferir una desigualdad visual a la casta humana. Pretende diferenciarla y rescatar el cuerpo de la naturaleza en la que fue sumergido. Lo transforma con los colores y las texturas para trazar en ella la historia de la tribu y de su religión. Según Escobar, los actos carnales consisten en dos necesidades:

- 1) Por un lado, el ser humano necesita diferenciarse del animal y para ser él mismo se refleja en el otro, coquetea en los bordes de lo propio y de lo ajeno copiando las plumas y las manchas de aves y felinos, de peces y reptiles.
- 2) Por otro, necesita diferenciarse del resto de los hombres y por eso las marcas del diseño propio definen al indígena como individuo y como miembro de un grupo. En este sentido, la pintura corporal es la piel social y el signo con que hombres y mujeres anuncian su infancia, su adolescencia o su madurez, su soltería o su viudez, su disponibilidad erótica o sus periodos de abstinencia sexual, sus intenciones bélicas o nupciales, sus categorías de guerrero audaz o de hábil cazador, de poderoso o de recién iniciado. La cultura hace de lo social un escenario; para ingresar al espacio del artificio, el actor debe asumir un papel y debe vestirse de acuerdo con las extrañas reglas de la representación<sup>85</sup>.

### **2.3.1. La belleza de las escarificaciones corporales.**

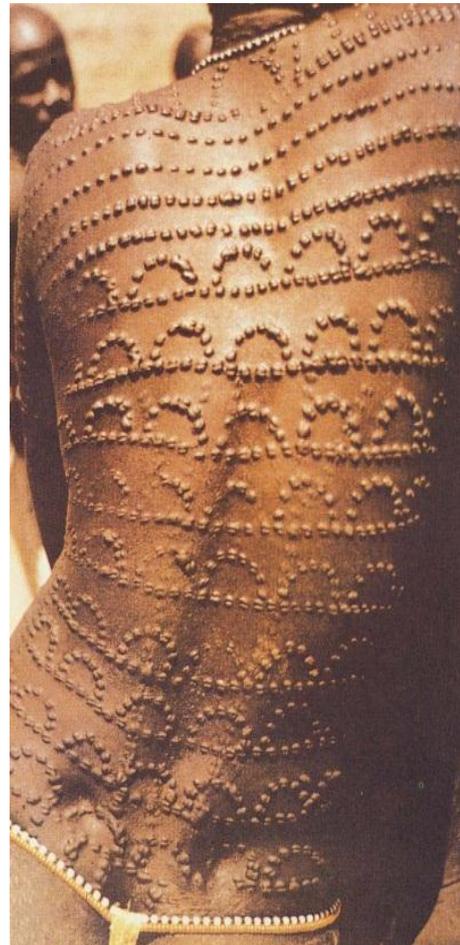
En muchas culturas africanas, el empleo de pinturas corporales y cicatrices es un elemento estético, comunicativo y simbólico de gran relevancia. En algunas sociedades todos los individuos eran marcados con cicatrices poco después del nacimiento.

---

<sup>84</sup> ESCOBAR, T. (1993), op. cit., p.99.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 100.

La tribu *Aché* de Paraguay, a la que se ha referido anteriormente, practica las cicatrices que también se llaman escarificaciones. Hombres y mujeres son sometidos al feroz ritual del *jaychá* que es aplicado con profundos cortes hechos con un guijarro caliente. Los varones son abiertos en la espalda con líneas rectas y verticales que darán prueba indeleble de su valentía y de su adultez. Las mozas reciben los dolorosos surcos del *jaychá* en el vientre; son heridas horizontales y curvas, cuyas cicatrices revelan fertilidad y belleza. Pero las escarificaciones femeninas también tienen otra función esencial, la cual es de servir para ahuyentar al jaguar azul que se acerca atraído por el olor de la primera menstruación. Después de terminado el rito, los cuerpos de ambos sexos, hendidos y sangrantes, son lavados y friccionados con el bálsamo cicatrizante<sup>86</sup>.



Escarificación de tribu.  
La espalda de una joven. Sudán.

Otro de los ejemplos mejor conocidos es el de los *nuba* de Sudán. Los *nuba* consideran que la diferencia fundamental entre los hombres y los animales reside en la habilidad humana para afeitarse sus cabezas y cuerpos y dejar lisas sus pieles<sup>87</sup>. Entre los *nuba*, el acto de la escarificación se asocia primariamente con la belleza física y, en el caso de las mujeres, se supone que acrecienta el atractivo sexual. La atención al cuerpo constituye el eje de gravedad de la cultura *nuba*, en la que existe un elaborado vocabulario para distinguir hasta los más pequeños músculos o las variaciones en la piel.

<sup>86</sup> RAMÍREZ, J. A.; CEDILLO, A. G. et.al. (2003), op. cit., p. 66.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 66.

El método de la escarificación se aplica también en nuestros días, aunque el motivo se limita a una automutilación con propósitos estéticos, para la formación de una belleza externa excepcional sin que eso incluya algún motivo místico o ritual.



Escarificación aplicada hoy en día.

### 2.3.2. El tatuaje y el primitivo.

El tatuaje se basa en un procedimiento parecido a la escarificación pero tiene alcances menos dramáticos. La función de los tatuajes es signar la adscripción e identidad (a linajes de parentesco, clases de edad, sociedades “secretas” o guerreras, etc.). O pueden también asociarse con criterios de belleza física. En general, puede decirse que la marca cultural pasa por encima del dolor físico.

La palabra tatuaje proviene del término tahitiano *tatu* que significa «marcar». La técnica tradicional consistía en pinchar la piel con un instrumento de hueso de punta muy fina elaborando un dibujo. El trazado se recubre después con diversos pigmentos que dan color al dibujo y quedan adheridos de forma permanente.

En Polinesia, el tatuaje está muy extendido y guarda relación prácticamente con todos los dominios de la experiencia: parentesco, organización social, guerra,

creencias, etc.<sup>88</sup> Gilbert afirma que el tatuaje en Polinesia era lo que más características artísticas tenía en la época antigua y existía antes de que llegaran los europeos al sur del Pacífico. Se desarrolló durante más de mil años en todas las islas del Pacífico y sus formas más evolucionadas se caracterizaron por diseños geométricos que llegaron a cubrir todo el cuerpo<sup>89</sup>.

El tatuaje mostraba no solo el rango y la dignidad, sino también la capacidad del que lo llevaba para soportar el dolor y en consecuencia, su valor. Ramírez refiere que *en una de estas islas, el término para designar a una persona con el cuerpo completamente tatuado deriva de una palabra que significa horroroso, o gritar durante largo tiempo*<sup>90</sup>.

Los maoríes de Nueva Zelanda tatuaban fundamentalmente la cara. La mayor complejidad y superficie facial tatuada indicaba un alto rango del individuo. El tatuaje maorí se considera único por su forma espiral: no solo era tatuado con el procedimiento conocido, sino que era grabado profundamente en la piel. El tatuaje de las mujeres maoríes era diferente al de los hombres y se concentraba en torno a la boca: labios, encías, mentón etc. De no hacerlo, consideraban que eran animales y además, pensaban que el tatuaje las hacía parecer más jóvenes<sup>91</sup>.



Cabeza de Maorí, Nueva Zelanda.

<sup>88</sup> GELL A. (1993). *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*. Clarendon Press. Oxford.

<sup>89</sup> GILBERT S. G. (2001). *Tattoo History. A Source Book*. Juno Books. Rockville.

<sup>90</sup> RAMÍREZ, J. A.; CEDILLO, A. G. et. al. (2003), op. cit., p.64.

<sup>91</sup> GILBERT, S. G. (2001), op. cit.

Los japoneses, contrariamente, consideraban el tatuaje un signo de barbaridad y lo utilizaban como castigo. Después del siglo XVI era ampliamente usado para identificar a los criminales y a los desheredados. A estos últimos los tatuaban en las manos: una cruz en la parte interior del brazo, o una línea recta en la parte exterior. Los criminales eran marcados con diversos símbolos, los cuales determinaban dónde habían consumado el delito. El tatuaje estaba reservado para criminales que habían cometido crímenes graves y los que lo llevaban eran condenados al ostracismo de sus familias y coparticipaban en la vida de la comunidad<sup>92</sup>.

#### **2.4. Monstruos y prodigios naturales como expresión contemplativa.**

La deformación corporal aparece en representaciones artísticas desde la era paleolítica. Esculturas y cerámicas, sobre todo precolombinas, han representado con gran realismo malformaciones genéticas. Este fenómeno, llamado paleopatología, fue acuñado por Sir Marc Armand Buffer (1859-1917) a comienzos del siglo XX. Su contemplación revela que los artistas ejecutaron fielmente las formas y actitudes de los sujetos afectados<sup>93</sup>.

Las primeras estatuillas eran de gemelos siameses, pero Ballesteros, en su estudio, duda de que estas primeras representaciones de deformaciones genéticas sean casos reales y plantea la hipótesis:

*Si realmente se quisieron representar episodios teratológicos reales de partos de gemelos unidos, ¿por qué no aparecen figuras de otras formas que dentro de la influencia de estos sucesos, resultan más habituales?<sup>94</sup>*

En las excavaciones de la más temprana ciudad neolítica de Çatal Hüyük, al sur de Turquía, realizadas por Mellaart a principios de los sesenta, se halló una

---

<sup>92</sup> RUBIN, A. (ed.,1988). *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*. UCLA Museum of Cultural History. Los Angeles.

<sup>93</sup> BALLESTEROS, A.S. (2007), op. cit.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pp. 36-37

figurilla bicéfala de mármol datada aproximadamente en 6500 a. C.<sup>95</sup>. El afamado teratólogo Warkany la atribuye sin ambages a un caso de gemelos unidos incompletos bicéfalos<sup>96</sup>. Otra diosa bicéfala proviene de Hacilar (5700-2000 a.C.), en el sudoeste de Anatolia. Pero también existen con origen en lugares como Oceanía, en la isla de Nueva Irlanda en el Pacífico Sur, y, desde luego, en las culturas precolombinas y mesoamericanas<sup>97</sup>.



Diprosopus de Tlatilco. 1200-700 a. C.



Figuras bicéfalas.

El tema de los partos monstruosos pertenece a todos los tiempos y a todas las culturas. Amboise Paré basó su clasificación (que tendría una gran influencia en posteriores ordenaciones) en el análisis de las causas genéticas<sup>98</sup>. Ofrece una obra de contenido más literario que científico, donde aparece gran cantidad de seres insólitos producto, según el autor, de una actitud sexual excesivamente liberal. Realiza una introducción donde ofrece una variedad de casos de humanos con deformidades, o mejor dicho, monstruos, y prodigios, con el sentido que explica él mismo: *De cosas*

<sup>95</sup> MELLAART, J. (1963). Deities and shrines of neolithic Anatolia. Excavations at Çatal Hüyük 1962 Archaeology 16 (1), pp.29-38. Citado en: BALLESTEROS A.S. (2007), op. cit., p.36.

<sup>96</sup> WARKANY, J. (1971). *Congenital Malformations: Notes and Comments*. Year Book Medical Publishers, Chicago, p. 6. Citado en: BALLESTEROS A.S. (2007), op. cit., p.36.

<sup>97</sup> BRODSKY I. (1943). Congenital abnormalities, teratology and embryology: Some evidence of primitive man's knowledge as expressed in art lore of Oceania. Medical Journal of Australia, 1:417. Citado en: BALLESTEROS A.S. (2007), op. cit., p.37.

<sup>98</sup> PARÉ, A. (1987). *Monstruos y prodigios*. Ignacio Malaxecheverría (trad.). Siruela, Madrid.

*que acontecen totalmente contra la naturaleza*<sup>99</sup>. En este estudio, los casos que se refieren no tienen gravedad doctoral, pero todo lo que se cita está basado en propias experiencias suyas o de sus cooperadores, y han ocurrido en su país, Francia, y en el norte de Italia por donde había viajado. Referimos a continuación unos casos especiales, centrándonos en los casos mismos y en la forma del cuerpo deformado más que en las causas que, sin embargo, serán generalmente referidas.

Kappler sostiene que los partos monstruosos eran asunto corriente durante la Edad Media. Los grabados que ilustran las obras de autores que han escrito sobre el tema representan seres reales que tienen, como todo el mundo, fecha y lugar de nacimiento<sup>100</sup>. No podríamos ignorar en este punto, la cuestión que ha planteado A. S. Ballesteros, sobre las descripciones lingüísticas inadecuadas de monstruos nacidos, que pueden resultar mal conocidos.

*Un ejemplo a propósito nos lo ofrece Martín Martínez (1684-1734), médico honorario del Rey, en su Anatomía Completa del Hombre, de 1757, citando a Ulisse Aldrovandi (1522-1605): Aldrovandi hace mención de un niño que nació con los testículos y el escroto en el occipucio, y las demás partes genitales en su sitio natural*<sup>101</sup>

En este caso, explica Ballesteros, es posible que *esa tumoración craneal semejante a una bolsa escrotal se tratase de un defecto de cierre de la calota con herniación del encéfalo (encefalocele), acompañado de una ausencia de descenso de los testículos al escroto (criptorquidia)*.<sup>102</sup>

La ilustración de casos de deformaciones mediante el dibujo parece ser precisa para comprender las dimensiones de los monstruos, pero existe una distancia considerable desde el caso mismo hasta la representación pictórica y, como indica Ottavia, estas deformaciones fantásticas tenían la finalidad de definir la «deshumanidad» del monstruo, y por tanto, justificar e incluso autorizar su muerte:

<sup>99</sup> PARÉ, A. (1987), op. cit., pág. 21.

<sup>100</sup> KAPPLER, C. (1986), op. cit., p. 167.

<sup>101</sup> MARTÍNEZ, M. (1757). *Anatomía Completa del Hombre, con todos los hallazgos, nuevas doctrinas, y observaciones raras, y muchas advertencias necesarias para la cirugía*. Vda. Joseph de Orga. Madrid, p.167. Citado en BALLESTEROS A. S. (2007), op. cit., p.130.

<sup>102</sup> BALLESTEROS A. S. (2007), op. cit., p.130.

*Johann Georg Schenck, hijo de un médico también interesado en las monstruosidades, describe el nacimiento en 1590 en Passau, hijo de Margaret Heckelin, de una criatura monstruosa a la que inmediatamente dieron muerte las parteras presentes. El recién nacido habría tenido la cabeza de un gato, treinta ojos, seis pies, cuatro brazos, manos como patas de ternero, rabo bovino y pies de cabra<sup>103</sup>.*

## **2.5. Teratomorfo: ¿obra de la naturaleza o del hombre?**

Hay varios defectos del desarrollo en niños recién nacidos, como anomalías estructurales o funcionales, que son particularmente obvios. Durante el estudio sobre anomalías congénitas se descubren distintas historias, algunas de ellas comprobadas científicamente y otras de contexto dudoso. Sin embargo, existen causas que ni siquiera conocemos e incluso hoy en día son desconocidas en las ciencias de la salud. Los Centros de Control de Enfermedad (Centers for Disease Control) en Estados Unidos, investigan durante años las causas de deformaciones o partos con rareza especial. Algunos datos interesantes dicen que en Estados Unidos, en 1989, la causa principal de muerte en niños caucásicos fueron defectos de nacimiento. Más del 20% de las muertes de lactantes se atribuye a defectos del nacimiento. Estos defectos afectan aproximadamente a uno de cada treinta y tres bebés nacidos en Estados Unidos cada año. Los defectos de nacimiento son la causa principal de muertes infantiles, que ocupa más de 20% de todas las muertes infantiles.<sup>104</sup> Sería útil explorar y catalogar las causas de anomalías congénitas en los factores genéticos y ambientales, teniendo en cuenta que algunas de ellas son causadas por ambos factores combinados.

---

<sup>103</sup> OTTAVIA N. (1980), *Menstruumquasimonstruum; partimonstruosi e tabú menstrualenel '500*. Quaderni Storici. Citado en: BALLESTEROS A. S. (2007), op. cit., pp.130-131.

<sup>104</sup> Centers for Disease Control and Prevention. Department of Health and Human Services. Disponible en: <http://www.cdc.gov/ncbddd/bd/default.htm> (abril 2010).

### 2.5.1. Mujer, embarazo e imaginación.

Durante el Renacimiento existía la creencia de que la existencia en la mujer embarazada de un fuerte anhelo o miedo a un objeto específico, podía afectar a la imagen física del feto. Esa teoría llamada «impresión materna» fue un tema de conversación intensa en aquella época entre filósofos y médicos, concluyendo con el acuerdo de ambos de que podía ser posible. En el caso de que dicho objeto tocara el cuerpo de la mujer, el niño podía tener una mancha de nacimiento en el punto correspondiente, una especie de tatuaje del objeto en cuestión. Teorías posteriores sostenían que un nacimiento monstruoso podía resultar si una mujer embarazada había visto un objeto particularmente feo o espantoso.

Paré también habló de desórdenes genéticos achacados a la fuerza de la imaginación<sup>105</sup>. Concretamente, refiere que los antiguos que investigaron los secretos de la naturaleza indicaron casos de niños que nacen monstruosos, y los han relacionado con una imaginación ardiente y obstinada por algún objeto o sueño fantástico que puede tener la mujer mientras concibe, o por algunas visiones nocturnas que tienen el hombre o la mujer a la hora de concebir.

Un caso específico en la lista de Paré, es el de un monstruo nacido el año 1517 en la parroquia de Bois-le-Roy, en el bosque de Bière, que tenía rostro de rana. Fue visto y visitado por maese Jean Bellanger, cirujano del séquito de la Artillería del rey, en presencia de los miembros del tribunal de Harmois; el padre se llamaba Esme Petit y la madre Magdaleine Sarboucat. Bellanger, deseoso de conocer el origen de este monstruo, preguntó al padre de dónde podía proceder; el padre le explicó que hallándose su mujer con fiebre, una de sus vecinas le aconsejó, para curarse, que tomase una rana viva en la mano y la sujetara hasta que muriese la rana; por la noche fue a acostarse con su marido, con la rana aún en la mano; ambos se abrazaron y ella concibió, y así se creó el hijo monstruo por la virtud imaginativa.

---

<sup>105</sup> PARÉ, A. (1987), op. cit.

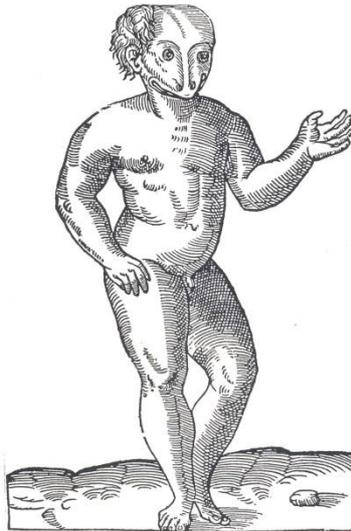


Imagen prodigiosa de un niño con rostro de rana.

Entre otras historias parecidas encontramos el nacimiento de un bebé peludo que es presentado como una maravilla natural a una alta personalidad de la jerarquía social o eclesiástica, hecho que, aparte de enmarcar y delimitar cronológicamente el acontecimiento, da verosimilitud al relato. Paré lo encuadra en tiempos de Carlos IV de Luxemburgo, emperador de Alemania y rey de Bohemia (1316-1378), al que fue presentada una niña de Piedra Santa, cerca de Pisa, tan velluda como una osa. La causa de tan singular fenómeno fue que la madre había mirado con una atención muy ardiente la imagen de San Juan Bautista revestido de una piel de animal.

El filósofo francés Nicolas Malebranche creía también en la teoría del siglo XVI de que la imaginación tenía el poder de afectar al mundo exterior y sostenía que las agitaciones mentales y físicas que ocurren a la madre durante el embarazo afectan al feto<sup>106</sup>. La siguiente es la explicación de Malebranche en el caso de una mujer embarazada que vio un criminal desarticulado después de un accidente de tráfico y dio a la luz un niño desarticulado:

*At the sight of this execution, so capable of frightening a woman, the violent flow of the mother's animal spirits passed very forcefully from her*

---

<sup>106</sup>AHMED, S.; LURY, C.; MCNEIL, M. et. al. (2000). *Transformations: Thinking through feminism*. Routledge. London, New York.

*brain to all parts of her body corresponding to those of the criminal, and the same thing happened in the child*<sup>107</sup>.

La teoría sobre la impresión maternal fue abandonada más tarde, en el siglo XVIII, con el desarrollo de la moderna teoría genética. Blondel fue el primer científico que refutó la teoría «imaginativa» de nacimientos monstruosos basándose en la creencia de que la energía de la imaginación era una idea poco científica llevada a cabo por la gente laica. En su libro del año 1727 *The Strength of the Imagination in Pregnant Women Examin'd*<sup>108</sup>, Blondel utilizó el argumento de la regularidad de la naturaleza y de su funcionamiento mecánico como base contra sus opositores y lo ilustró con numerosos ejemplos clínicos.

### **2.5.2. Los frutos de los amores culpables**

En las culturas griega y romana, desde épocas tempranas, existieron creencias sobre seres híbridos y varias historias mitológicas en las cuales seres conformados con una parte humana y otra animal, tales como el centauro, los faunos, las sirenas, las nereidas y otras criaturas temibles, jugaban siempre un papel prominente en esas leyendas y tradiciones. Mucho antes de la era cristiana, Hipócrates, Empédocles y Demócrito hicieron varias alusiones en sus escrituras a los seres anormales que tal vez existieron en sus épocas, mientras que Plinio y Galeno, en el segundo siglo a. C., hablaron de monstruos vistos en tierra y en mar.

Existen diversos casos de seres constituidos de partes humanas y partes de animales que enriquecen el ámbito de la mitología, pero en el mundo real las opiniones sobre la existencia de tales seres como mitad humanos y mitad animales divergen. Es creído que Atila, el último y poderoso caudillo de la tribu Hunos, procedente probablemente de Asia, era el hijo de un perro y de una mujer mayor.

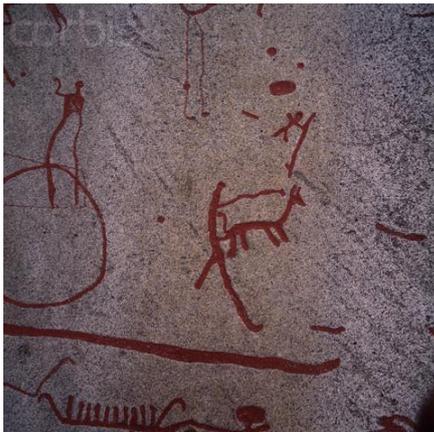
---

<sup>107</sup> MALEBRANCHE (1980). Citado en: AHMED, S.; LURY, C.; MCNEIL, M. et. al. (2000). op. cit., p. 311.

<sup>108</sup> BLONDEL, J. A. (1727). *The strength of imagination in pregnant women examin'd and the opinion that marks and deformities in children arise from thence, demonstrated to be a vulgar error*. J. Peele. London.

Otras supersticiones y creencias que implican la confusión de especies, de individuos, o de razas abundan en historias parecidas. No podemos ignorar en este punto, la cuestión que ha planteado A. S. Ballesteros, sobre las descripciones lingüísticas inadecuadas de monstruos nacidos, que pueden resultar mal conocidos.

Es lógico suponer que la cópula sexual con los animales criaría a monstruos con rasgos de los reinos humano y animal. Aunque, científicamente, no se ha demostrado que el nacimiento de híbridos con partes humanas y partes de animales se deba al acto sexual entre animal y humano, generalmente se cree que este tipo de cópula es probablemente tan vieja como la humanidad. Este paradigma lo componen algunos grabados rupestres de Tatum en Suecia, que representan una figura humana copulando con un animal<sup>109</sup>.



Grabado rupestre de Tatum, Suecia



El sátiro Pan copulando con una cabra.

Asimismo, objetos indecentes aparecieron en las excavaciones de Herculano y Pompeya. El más notorio de ellos salió a luz en 1752: era una pequeña estatua de mármol que representa al sátiro Pan copulando con una cabra<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> RYDSTRÖM, J. (2003). *Sinners and Citizens: Bestiality and Homosexuality in Sweden, 1880-1950*. University of Chicago Press. Chicago.

<sup>110</sup> DILLON, S., WELCH, K. E. (2006). *Representations of war in ancient Rome*. Cambridge University Press. Cambridge, p. 125.

*There are monsters that are born with a form that is half-animal and the other [half] human, or retaining everything [about them] from animals, which are produced by sodomists and atheists who «join together» and break out of their bounds-unnaturally-with animals and from this are born several hideous monsters that bring great shame to those who look at them or speak of them. Yet, the dishonesty lies in the deed and not in words; and it is, when it is done, a very unfortunate and abominable thing, and a great horror for a man or woman to mix with or copulate with brute animals; and as a result, some are born half-men and half-animals<sup>111</sup>.*

Con el párrafo anterior comienza Paré el apartado titulado *An Example of the Mixture or Mingling of seed* (un ejemplo de la mixtura o de la mezcla de la semilla). Según él, en 1493 nació un niño, resultado de relaciones sexuales ilícitas de una mujer con un perro, el cual tenía la parte superior parecida a la madre y la parte inferior parecida al padre perro.

Si consideramos que realmente han existido seres con estructura corporal de partes humanas y partes de animal y este resultado no se debe al acto sexual entre las dos especies diferentes, ¿entonces a qué se debe? Brachet y Fouilhoux, médicos y autores del volumen *Nuevo tratado de la Fisiología del hombre*, sostienen que jamás la suspensión o cualquier problema del desarrollo del embrión han hecho que un hombre quede cuadrúpedo o yuxtapuesto.

*Hay un orden constante en el desorden aparente, y es que proviniendo el germen de un individuo, no puede reproducir sino a dicho individuo, por deforme o monstruoso que sea: tal es su destino y la ley inmutable a que siempre obedecen.<sup>112</sup>*

En el caso de que eso no fuese cierto, haría creer que todos los híbridos de la mitología tal vez eran casos reales.

---

<sup>111</sup> PARE, A. (1982). *On Monsters and Marvels*. Janis L. Pallister (trad.). The University of Chicago Press. Chicago, London, p. 67.

<sup>112</sup> BRACHET, J. L. y FOUILHOUX, A. B. (1843). *Enciclopedia de Medicina, Cirugía y Farmacia: Nuevo tratado de la Fisiología del hombre*. Tomo II. Bustamante, A. S. (trad.). Librería de los Señores, Viuda é Hijos de Calleja. Madrid, p. 481.

Ballesteros<sup>113</sup>, en el apartado dedicado a las razas monstruosas del tipo humano, escribe a través de relatos sobre viajes, las variedades y razas humanas en aspectos antropográficos y etnográficos. En la variedad de casos expuestos por él, existe la raza de los cinocéfalos, seres con cabeza de perro y cuerpo de hombre. Las referencias sobre los cinocéfalos son muchas: Marco Polo, Mandeville, Giovanni de Pian Carpine narraron la apariencia de estos seres:

*Pues en verdad os digo que todos los habitantes de esta isla tienen cabeza de perro y dientes y ojos como los de animal, y no debéis dudar de esto que os digo, pues puedo aseguraros que sus cabezas son en todo similares a las de los grandes mastines.*<sup>114</sup>

*(...) y todos los hombres y mujeres de aquesta tierra tienen cabezas de perros y los llaman «canefalles,» e son razonables e de buen entendimiento*<sup>115</sup>.



Cinocéfalos.

### 2.5.3. Los seres humanos mutantes.

Un mutante es el individuo que tiene una mutación en el ADN, la cual se puede transmitir a su descendiente. Estudios y experimentos efectuados en

<sup>113</sup> BALLESTEROS, A. S. (2007), op. cit.

<sup>114</sup> POLO, M. (1983). *Viajes. Libro de las cosas maravillosas del Oriente*. Akal, Madrid, p. 402. Citado en BALLESTEROS, A.S. (2007), op. cit., p. 116

<sup>115</sup> De MANDEVILLE, J. (1984). *Libro de las maravillas del mundo*. Visor, Madrid, p. 127. Citado en BALLESTEROS, A.S. (2007), op. cit., p. 116

supervivientes tras exposiciones a dosis altas de la contaminación nuclear de las bombas atómicas lanzadas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima (el 6 de agosto de 1945) y Nagasaki (el 9 de agosto de 1945), durante la Segunda Guerra Mundial y de Chernobil, demostraron que dicha gente sufre índices crecientes de cáncer y otros problemas sanitarios<sup>116</sup>.

La contaminación atmosférica no solo se limita al lanzamiento de bombas atómicas sino también a las pruebas nucleares atmosféricas, subterráneas y submarinas. Las pruebas atmosféricas son las que más contaminación provocan porque se libera a la atmósfera una lluvia radiactiva que afecta a la salud humana en mayor o menor grado.

Se han realizado varias investigaciones sobre la mutación del semen y los partos de niños con deformidades. Detectar la cantidad de la mutación causada por la radiación no es fácil porque no se puede distinguir una causa que provoca enfermedades por otra. Yuri E. Dubrova, Doctor de la universidad de Leicester de Reino Unido, investigó los efectos de la prueba nuclear de Semipalatinsk en Kazakhstan, y los estudios revelaron que gente expuesta al polvillo radiactivo de pruebas de armas nucleares, tiene más mutaciones genéticas en su esperma de lo normal, de modo que sus hijos podrían heredar defectos en la salud causados por tales mutaciones:

*It is also known that exposure of pregnant females to high doses of radiation can cause death or malformation (teratogenesis) in developing fetuses. Malformation can only occur during a specialized stage of organ formation known as organogenesis. Studies in rodents show that radiation-induced fetal death and malformation can be significantly reduced when a pregnant female is exposed to a prior low dose of ionizing radiation.*<sup>117</sup>

Ramaswami Ashok Kumar, ingeniero eléctrico indio y experto en energía atómica, ha realizado, entre otras, investigaciones en India donde la contaminación

---

<sup>116</sup> PIÉDROLA, G. G. (2002). *Medicina preventiva y salud pública*. Tomo I. Masson. Barcelona.

<sup>117</sup> DUBROVA Y., E. et al. (8 de Febrero de 2002). Nuclear weapons tests and human germline mutation rate. *Science*. No. 1037, p. 295.

llegó vía corrientes del océano. Los datos de Kumar estiman que aproximadamente 30 millones de bebés indios han muerto o eran mortinatos en los años 1950-2008, como resultado de la exposición a la prueba atmosférica, Chernobyl, y las emisiones radiactivas de Sellafield<sup>118</sup>.



Un defecto de nacimiento.



Niño con ciclopía

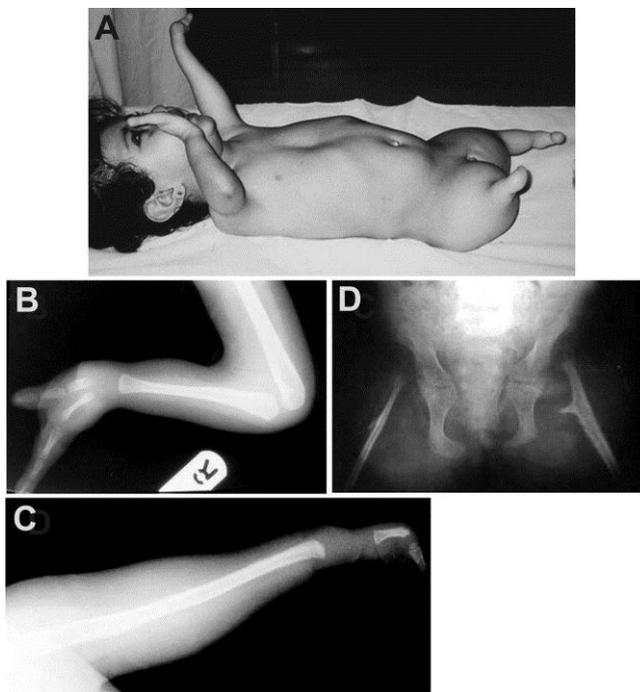
#### **2.5.4. El monstruo resultado del producto químico.**

La talidomida es una sustancia química descubierta principalmente por una compañía farmacéutica sueca en 1953. En 1954 se creó un medicamento anticonvulsivante a partir de esa sustancia para el tratamiento de la epilepsia. De pronto, el medicamento resultó ineficaz para este propósito y a causa de su capacidad inmediata de provocar sueño profundo, en 1956 empezó a lanzarse como tranquilizante e hipnótico, de modo que se hizo muy popular en cuarenta países (excluidos los Estados Unidos). Pero al mismo tiempo comenzó a producirse un número enorme de partos con malformaciones congénitas, sobre todo en Alemania occidental, donde los casos de focomelia (brazos y/o piernas cortos) excedieron los

---

<sup>118</sup> LE VANN, L. J., (20 de Julio de 1963). Congenital Abnormalities in Children Born in Alberta during 1961: A Survey and a Hypothesis. *Canadian Medical Association*, volumen 89 (3), pp. 120-126. Disponible en: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1921458/> (abril 2010).

ocho mil entre 1959 y 1962, frente a los apenas quince casos aparecidos entre los años 1949 y 1958<sup>119</sup>.



Niño nacido con phocomelia  
a causa de los efectos secundarios de Talidomida.

Desde entonces multitud de productos químicos, drogas y factores ambientales se han catalogado como teratógenos. Asimismo, el péndulo ha hecho pivotar hacia la dirección opuesta, de forma que cualquier droga y producto químico es sospechoso de ser la causa de una malformación congénita. El profesor Lawrence Longo, de la Universidad de Loma Linda, ha ampliado una lista con tales sustancias que se relacionan directamente con malformaciones congénitas. Tales son: Alcohol, Difenilhidantoína, Antagonistas del Ácido Fólico, Yoduros inorgánicos, Litio, Mercurio orgánico, Retinoides -Vitamina A, Acutane, Esteroides sexuales (incluyendo Dietilestilbestrol), Estreptomina, Tetracyclinas, Talidomida, compuestos de Tiourea, Trimethadiona, Warfarina<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> HASHIMOTO, Y. (junio 1998). Novel Biological Response Modifiers Derived from Thalidomide. *Current Medicinal Chemistry*, volumen V (3). pp. 163-178.

<sup>120</sup> LONGO, L. D. (octubre de 1987). Physiologic Assessment of Fetal Compromise: Biomarkers of Toxic Exposure. *Environmental Health Perspectives*. Volumen 74, pp. 93-101

En la tabla de Dr. Longo se incluyen también sustancias químicas que todavía están en proceso de investigación respecto a su relación con malformaciones congénitas. Algunas de esas sustancias indeseables existen en la alimentación, a menudo adquiridas por contaminación ambiental. El exceso de plomo por ejemplo, de mercurio o de dioxina en la alimentación puede provocar malformación en el cuerpo de los fetos.

Otro producto químico de los «sospechosos» es el Benlate, sustancia que se utiliza como pesticida. Se ha demostrado que tiene efectos teratógenos en los animales, provocando problemas en los ojos; millones de personas lo han como un provocante de anoftalmia y microftalmia.<sup>121</sup>

### **2.5.5. Los monstruos clonados y transgénicos.**

Sería preciso empezar aclarando que la Clonación es un proceso distinto al de crear transgénicos. Estos últimos se crean a través de una mini operación que se realiza debajo de un microscopio, con la cual se coloca el gen en un embrión unicelular; el embrión entonces se reimplanta en una madre sustituta y el gen introducido consigue incorporarse en su ADN y por lo tanto en cada célula. La modificación es permanente y una vez hecha, se pasa de generación en generación. El índice de éxito de esta técnica es bajo: aproximadamente uno de todos los embriones introducidos se convierte en transgénico. La modificación genética de las células germinales en un ratón fue principalmente alcanzada en 1982 y poco a poco se aplicó en más animales de granja alrededor de 1985<sup>122</sup>.

Con la clonación, por otra parte, se consiguen copias idénticas de un organismo, célula o molécula. El primer mamífero clonado fue la conocida oveja

---

<sup>121</sup> THOMAS, S. H., LEMIRE, R. J. (2004) *Catalog of teratogenic agents*. The Johns Hopkins University Press, Maryland.

<sup>122</sup> BULFIELD, G. (1999). *Cloning by Nuclear Transfer in Farm Animals*. En: *Responses To Human Cloning (Série Jornades Científiques: 5)*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, pp. 27-32

Dolly. Desde entonces se pusieron en debate cuestiones éticas sobre la dignidad humana así como otros asuntos alrededor de la existencia de la raza humana.<sup>123</sup>

Las posibles combinaciones de la creación de transgénicos se clasifican generalmente en tres categorías:

- Combinaciones entre planta-animal-humano
- Combinaciones entre animal-animal
- Combinaciones entre animal-humano

Las combinaciones transgénicas entre animal y humano constituyen un campo floreciente de la biotecnología. A continuación se presentan algunos ejemplos:

Los cerdos se eligen a menudo como animales transgénicos porque su tamaño fisiológico, así como el tamaño de sus órganos son muy similares a los de los seres humanos. La esperanza es que los órganos del cerdo se pueden utilizar como trasplantes a los humanos. Otras aplicaciones de esta combinación transgénica incluyen el crecimiento de tejido en un andamio, o en un marco de apoyo. Esto entonces se puede utilizar como sustituto temporal de la piel para curar heridas o quemaduras o como remplazo del cartílago o de las válvulas de corazón, las desviaciones cerebrospinales, o aún tubos del colágeno para dirigir el recrecimiento de nervios dañados. Además, compañías comerciales intentan derivar proteínas terapéuticas, tales como anticuerpos monoclonales, de la leche de vacas, cabras, conejos y ratones transgénicos con el propósito de crear drogas para el tratamiento de enfermedades graves como la artritis reumatoide, el cáncer, etc.<sup>124</sup>

Una cuestión que plantea Glenn sobre la perspectiva ética que resulta de toda actividad científica sobre la mezcla de las especies es ¿qué obligaciones morales o éticas tiene la ciencia frente a las entidades nuevas que se experimentan, o aún

---

<sup>123</sup> ROETZ, H. (2006). Cross-Cultural Issues in Bioethics: The Example of Human Cloning. *At the Interface / Probing the Boundaries*. Tomo 27. Rodopi. Netherlands.

<sup>124</sup> GLENN, L. Mc D. (2004). Ethical Issues in Genetic Engineering and Transgenics. *American Institute of Biological Sciences*. Disponible en: <http://www.actionbioscience.org/biotech/glenn.html#top> (abril 2010)

crean?<sup>125</sup> Y merece la pena pensar ¿en qué grado existe el peligro de crear otras especies humanas con habilidades que no se han tenido en cuenta?

## **2.6. La malformación corporal y su exhibición pública: de la perplejidad a la fantasía.**

El monstruo mítico, peludo y cubierto de follaje, formó también parte del universo de la fiesta y del teatro desde la Edad Media. El hombre monstruoso siempre era el *otro* y el objeto de curiosidad; fue un espectáculo en sí mismo y un elemento de espectáculos mayores y más complejos, desde procesiones hasta operetas. Pero, aparte del interés y la admiración por el cuerpo deformado, disfrazado con un traje y con barbas postizas, ha habido curiosidad hacia otra clase de criaturas humanas extrañas, reales, deformes de la naturaleza que, a causa de su monstruosidad o simplemente de su rareza, parecían hombres o mujeres venidos de un mundo más próximo al de los animales. El *freak* representado como la parte oculta de la realidad y como el cuerpo lejano de la normalidad ha sido objeto de burla de la gente en la plaza pública. El monstruo se sitúa al margen de los intercambios del comercio humano, pero está presente en ellos como objeto, a menudo como mercancía preciosa.

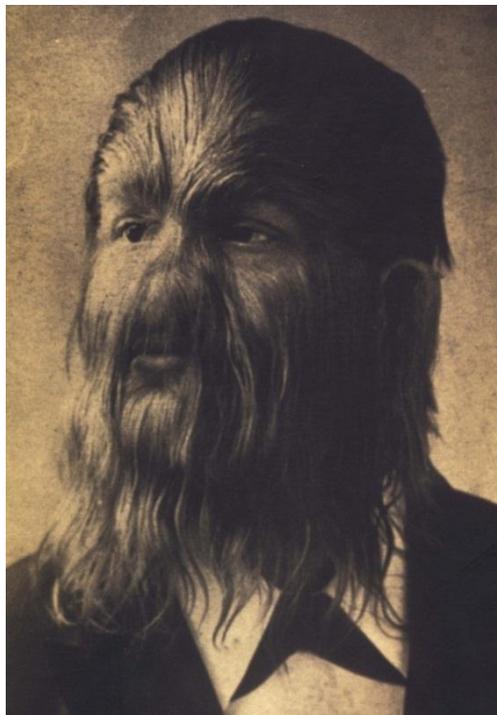
*Los hombres salvajes fueron un espectáculo para la sociedad occidental del siglo XIX y continuaron siéndolo durante mucho tiempo. En realidad, la exhibición pública de hombres salvajes, bajo otras formas, duró hasta avanzado el siglo xx; los casos de retraso mental solían ser presentados, en las exhibiciones que acompañaban a los circos (side shows), como hombres salvajes. Durante el siglo xix se volvieron muy populares, sobre todo en los Estados Unidos, los llamados freak shows, en los que toda clase de seres humanos anormales constituían un espectáculo monstruoso que los visitantes contemplaban con una mezcla de horror y fascinación<sup>126</sup>.*

---

<sup>125</sup> GLENN, L. Mc D. (verano 2003). A Legal Perspective on Humanity, Personhood, and Species Boundaries. *American Journal of Bioethics*. Volumen III (3), pp. 27-28. Disponible en: <http://ieet.org/index.php/IEET/more/405/> (abril 2010)

<sup>126</sup> PEDRAZA P. (2004). En: *El salvaje europeo*. Fundación Bancaja. Valencia, p. 138

Algunos pueblos antiguos se deshacían de los niños deformes, porque su nacimiento era considerado un mal presagio, además de constituir una carga que la sociedad no estaba dispuesta a asumir. El cristianismo salvó a los monstruos, pero no impidió que su destino fuera ser animales de compañía de los poderosos o bien exhibidos como espectáculo en las ferias y los circos, desde la Edad Media hasta el siglo XX<sup>127</sup>. Algunos eran considerados monstruos y exhibidos como tales por su origen —náufragos, aborígenes, niños silvestres— o por características físicas como el exceso de pilosidad, que les hacían excelentes candidatos al papel de hombre león o mujer simio.



Lionel presentado como Hombre León. 1907. Circus World Museum,  
Baraboo, Wisconsin

Desde el Renacimiento, los hombres, mujeres y niños deformes o dotados de alguna anomalía grave y espectacular, además de ser explotados en giras de ferias, circos y teatros populares, o de constituir un entretenimiento cortesano dentro del mundo de los bufones, fueron estudiados en el contexto del hombre silvestre dentro

---

<sup>127</sup> FIELDER, L. (1978). *Freaks. Myths and images of the secret Self*. Simon and Schuster. New York.

de la antropología, bien como especies paralelas, bien como desviaciones monstruosas dentro de lo humano.

*Por su parte, los locos de los hospitales generales y las histéricas constituían un espectáculo que a veces incluso rebasaba los muros de la institución y se derramaba por las calles de la ciudad formando parte de procesiones, carnavales y comparsas de diversas fiestas. Por las calles de las ciudades europeas han desfilado desde la Edad Media hasta el siglo XVII carros procesionales cargados de locos de los hospitales generales durante las fiestas de la institución y diversas celebraciones<sup>128</sup>.*

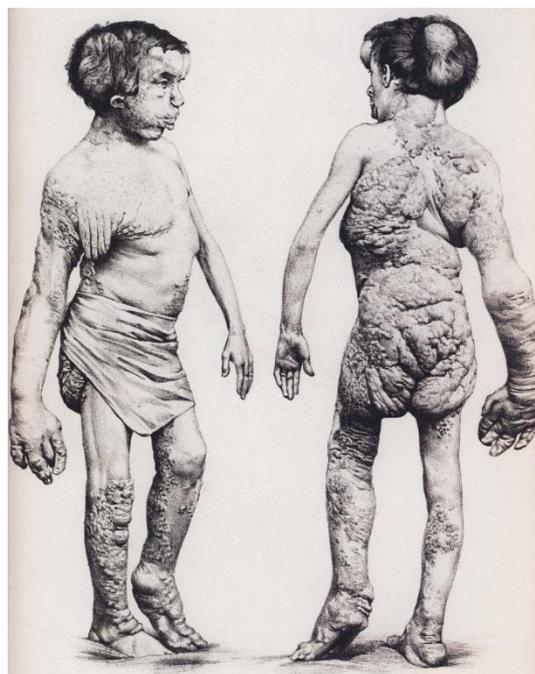


Ilustración hecha a partir de foto de un caso de deformidad congénita de Dr. Frederic Treves, 1885. The Royal London Hospital Archives and Museum. London.

Pero hay más. Ballesteros<sup>129</sup> afirma que durante mucho tiempo los monstruos fueron vistos como una fractura, lo que acabó siendo de gran utilidad para los

<sup>128</sup> PEDRAZA, P. (2004), op. cit., p. 126

<sup>129</sup> BALLESTEROS, A. S. (2007), op. cit.

científicos. Porque aunque toda ciencia es un saber sobre regularidades, también tiene que obtener conocimiento sobre las excepciones, y de este modo conocerá mejor la complejidad de la naturaleza humana. En el científico cada contrahecho permitía objetivar las variables presentes en los hechos naturales. De alguna forma toda deformación podía alcanzar el estatuto de experimento demostrativo. Hablamos pues de un proceso de naturalización de la monstruosidad que trajo los más variados intentos para catalogarla y definirla.

Los monstruos del cuerpo natural son los más obvios. Son seres segregados del orden biológico y constituyen los elementos sobre los que se construye la mirada clínica. Pertenecen en la fauna de los cíclopes, los enanos, los gigantes, los obesos, tienen dos cabezas o seis dedos, son siameses, leporinos, hermafroditas, padecen elefantiasis, tienen cuernos o alguna dermatosis. Son humanos, pero nuestra cultura les ha asignado otra identidad. Niegan la perfección del mundo y cuestionan la bondad de la creación. Y puesto que sería herético considerarlos también hijos de Dios, siendo testimonios vivos del desorden, la responsabilidad de su generación fue atribuida a los progenitores.



CAPÍTULO III:  
**ANTROPOMORFISMO: LA AMBIGUEDAD ENTRE LO  
REAL Y LO FICTICIO**

---



### 3.1. El antropomorfismo en los cuentos y las fábulas.

Hay realidades que parecen mitos y mitos que parecen realidades. Lo cierto es que para cada cultura, la creación de mitos o de personajes mitológicos tuvo cierta conexión con las tradiciones, las religiones y la vida real.

Muchos mitos se refieren a un animal primitivo que ha de sacrificarse con motivo de la fertilidad o incluso la creación. Se puede observar en sus ilustraciones que en las religiones y el arte religioso, a los dioses se les atribuyen características animales. Según Campbell, los antiguos babilonios trasladaron sus dioses a los cielos en forma de carnero, toro, cangrejo, león, escorpión, pez y demás signos del zodiaco. Los egipcios por otra parte, representaban a la diosa Hathor con cabeza de vaca; al dios Amón, con cabeza de carnero, y a Thot, con cabeza de ibis o en forma de mono cinocéfalos. Ganesh, el dios hindú de la buena suerte, tiene cuerpo humano, pero la cabeza es de elefante<sup>130</sup>.

La mitología griega también está llena de simbolismos animales. Zeus, el padre de los dioses, muchas veces se acerca a la muchacha que desea revistiendo la forma de un cisne, un toro o un águila. Así pues, los seres salvajes de la mitología griega y romana eran personajes que encarnaban una mezcla de naturaleza y cultura, un mestizaje de animal y humano. El hombre mítico griego:

*Simboliza a la naturaleza que avanza sobre el terreno civilizado; es una forma en que se expresa la oposición entre cultura y naturaleza, entre hombre y bestia*<sup>131</sup>.

Bonet y Riaza opinan que las esfinges, sirenas, centauros, tritones y otros seres de naturaleza híbrida forman parte del imaginario mediterráneo desde la Antigüedad. Estas criaturas monstruosas han inspirado la imaginación humana y así han enriquecido el ámbito del arte. A través del estudio de la iconografía, desde Egipto y el Próximo Oriente, pasando por Chipre, Grecia, la Península Itálica, hasta

---

<sup>130</sup> CAMPBELL, J. (2002). *Los mitos en el tiempo*. C. Aira (Trad.). Emecé. Barcelona.

<sup>131</sup> BARTRA, R. (1998). *El salvaje en el espejo*. ERA. México, p. 46.

los territorios ibéricos, se encuentra un rico catálogo teratológico de seres imposibles en las distintas culturas mediterráneas<sup>132</sup>.

El geólogo neozelandés Gould, en su *Mythical Monsters* tiende a creer que algunos seres incluyen realidades y no son un mero producto de la fantasía. Y es que las leyendas, como se referirá más adelante, describen a seres o eventos reales. Además, el hallazgo de huesos fósiles de dimensiones enormes, ha facilitado la creencia en monstruos fabulosos y el desarrollo de mitos<sup>133</sup>.

Una tercera opinión es la de Bartra, según el cual los seres míticos, liminales y ambiguos, de doble o triple naturaleza, que presentan una esencia de metamorfosis, de cambio, simultáneamente pertenecen y no pertenecen a ningún mundo, ni al fantástico ni tampoco al real. Pueblan y delimitan un espacio simbólico y son seres cuya naturaleza híbrida, monstruosa, traspasa los límites de la normalidad<sup>134</sup>.

### **3.1.2. La leyenda del hombre lobo.**

El lobo, un animal poderoso y peligroso, ha sido durante los siglos XV y XVI el terror de los campesinos en el momento de salir a cazar para conseguir comida. No es extraño que la imaginación popular haya creído que pueda existir una relación entre la crueldad del animal y varios asesinatos entre humanos de la época, realizados de manera «canibalesca». Particularmente, en el siglo XVI la creencia en el hombre lobo era muy popular y se cree que quizás empezó por un hombre llamado Jean Peryal, que alegaba que era un hombre lobo y que tenía relaciones con lobas, debido a que un espíritu infernal le transformó en lobo. Por ello, el año 1518 fue acusado, torturado y quemado. Otro caso conocido fue lo de Pilles Garnier en 1573 en Francia, que había sido visto con forma de lobo por la noche comiendo niños. La acusación contra él, según fue leída por Henry Camus, doctor en leyes y consejero del rey, era que Garnier agarró a una niña de doce años, la llevó a un viñedo y la mató utilizando

---

<sup>132</sup> BONET, P. C. y RIAZA, A. R. (2003). Seres híbridos en las culturas del mediterráneo antiguo. Catálogo: *Seres Híbridos, aproximación de motivos míticos mediterráneos*. Secretaría General Técnica. Madrid.

<sup>133</sup> GOULD, C. (1886). *Mythical Monsters*. W. H. Allen & Co. London.

<sup>134</sup> BARTRA, R. (2004), op. cit.

sus dientes y sus manos. Las huellas que dejó a la niña eran parecidas a las patas y uñas de un lobo<sup>135</sup>.

El hombre lobo aparece desde la Antigüedad, en la mitología. Lycaon era el primer rey (mítico) de Arcadia, un hombre con crueldad especial. Lycaon y sus hijos engañaron a Zeus cuando les visitó, dándole a comer un plato con un niño matado y desmembrado para averiguar su omnisciencia. A cambio de este hecho espantoso, Zeus le transformó en lobo y mató a sus cincuenta hijos. Del nombre de Lycaon viene el mismo término lobo en griego: «λύκος» (lykos) y a su vez, el término licántropos.



El licántropo híbrido Hank the werewolf.  
Un cómic digital de Albert Feliu.

### 3.1.2. El abominable hombre de las nieves.

Una creencia tibetana se basa en hechos tangibles sobre la existencia de una especie residual de hombre primitivo, una criatura peluda, grande, parecida al humano, que se cree que vive en Himalaya. Los tibetanos los han nombrado «tetis» mientras que para los occidentales son «los abominables hombres de las nieves». Se

---

<sup>135</sup> GONZÁLEZ-WIPPLER, M. (2004). *Luna, luna: magia, poder y seducción*. Llewellyn. Estados Unidos.

han propuesto muchas teorías a fin de explicar la existencia del Yeti, por ejemplo se dice que podría ser un animal gigante de la familia de los monos que todavía es desconocido. Varias teorías se refieren también a ciertos especímenes de hombres prehistóricos. Eric Shipton fue el primero que fotografió, en 1951, las huellas de esa criatura, hasta entonces solo una leyenda, y a continuación se despertó el interés por una investigación más profunda<sup>136</sup>.

Además, las fotografías de las huellas no son las únicas pruebas de la existencia del Yeti. Muchas personas dicen haberlo divisado. Don Whillans, famoso por sus escaladas al Everest y al Kangchenjunga, dice haber visto un Yeti observándolo durante 20 minutos. En 1832, Hodson anuncia un ataque de estas criaturas a sus guías nativos. En 1889, Waddell declara haber encontrado huellas grandes en la nieve, parecidas a las huellas de un oso. En 1923, Cameron manifiesta haber visto figuras de criaturas raras parecidas a Tetis<sup>137</sup>. El intento más famoso por encontrar al Yeti fue realizado en 1960 por Desmond Doig y Sir Edmund Hillary, el primer vencedor del Everest. Llevó máquinas fotográficas automáticas y recogió supuestas cabelleras de Yeti entregadas por los nativos, pero que, en realidad, eran de osos azules, animal cuyas apariciones son escasísimas. Al finalizar la misión, los dos hombres concluyeron que el «abominable hombre de las nieves» no existía. Más tarde, investigadores dudaron de la fiabilidad de la conclusión porque consideraron que el intento era insuficiente<sup>138</sup>.

Cualquiera que sea la verdad, existe gran número de fotografías tomadas de huellas y múltiples testimonios oculares, que no han permitido aclarar este misterio. Estas huellas parecieran haber sido hechas por un bípedo mucho más pesado que un hombre y que no puede, hasta ahora, ser relacionado con ninguna especie animal conocida.

---

<sup>136</sup> GILMAN, L. A.; TRUET, T. (2012). *Searching for Yeti. The abominable snowman*. The Rosen Publishing Group. New York, p. 28.

<sup>137</sup> GILMAN, L. A.; TRUET, T. (2012), op. cit., pp. 22-23.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 46.

### 3.1.3. El Homo Sylvestris en el Occidente contemporáneo.

Un niño salvaje es un niño humano que ha vivido aislado desde sus primeros años, sin ningún contacto humano y que, además, no tiene ninguna (o poca) experiencia del comportamiento humano o social o del conocimiento de la lengua humana. Un niño salvaje, en algunos casos, es un niño abandonado por su familia, tal vez por tener algún impedimento físico o mental, algunas veces víctima de pederastia antes de ser abandonado o de haber escapado. Los niños salvajes carecen de las habilidades sociales básicas que normalmente se dan en el curso de la enculturación. Por ejemplo, pueden no ser capaces de aprender a utilizar un tenedor, tener dificultades aprendiendo caminar verticalmente y exhibir una carencia completa de interés en la actividad humana que perciben de los demás. Parecen mentalmente deteriorados y tienen a menudo un problema casi insuperable para aprender una lengua humana.

Existen aproximadamente cien casos registrados de niños encontrados, con todos los datos personales incluidos<sup>139</sup>. Sin embargo, hay dudas sobre la originalidad de todos los casos, ya que algunos eran niños autistas y no resulta fácil distinguir y averiguar cuál es el niño realmente salvaje o es solamente autístico, con problemas de comportamiento social. Además, se dice que los libros escritos sobre el tema no se basan en documentos estudiados detalladamente, sino que se asimila con mucha facilidad a un niño discapacitado con un niño salvaje<sup>140</sup>.

Diversas leyendas e historias ficticias han representado a los niños salvajes conexiados con animales salvajes tales como lobos y osos. Se les describe a menudo con inteligencia y habilidades humanas, o aún superiores, con un sentido natural de la cultura y de la civilización, y con una dosis sana de instintos de supervivencia; una descripción con la que se da a entender que su integración en la vida social sería relativamente fácil.

---

<sup>139</sup> La lista está disponible en: <http://www.feralchildren.com/en/children.php> (abril 2010).

<sup>140</sup> BENZAQUÉN, A. S. (2006). *Encounters with wild children: temptation and disappointment in the study of human nature*. McGill-Queens University Press. Montreal.

Existe una antigua leyenda que narra historias de una raza muy parecida a la especie humana llamada *homo sylvestris*<sup>141</sup>. El silvestre medieval presentaba un tipo físico con características similares a las de la población europea, con la diferencia de que su cuerpo era profusamente velludo, muy similar al cuerpo de un animal. El pelo les cubría todo el cuerpo salvo el rostro, las manos, los pies, los codos y las rodillas. Por lo regular, el silvestre estaba dotado de una fuerza sobrehumana. Aunque en muchas ocasiones su tamaño era más o menos semejante a la talla humana, aparecía frecuentemente representado como un gigante o como un enano. Las variaciones en el tamaño del hombre salvaje obedecían a convenciones plásticas ligadas al tipo de obra (escultura, escudo, vitral, bajorrelieve, grabado, etc.) y al tipo de narrativa en que aparecía<sup>142</sup>.

Esta creencia de la raza Homo Sylvestris, permaneció en el ámbito ficticio de Occidente aunque en el campo científico prevalece la idea de que esta raza era una especie de la familia de los monos. Edgard Tyson, médico inglés, realizó una profunda comparación morfológica entre el humano y el mono en un libro que constituyó uno de los trabajos más importantes de la historia de la morfología comparativa. Tyson observó la gran semejanza morfológica entre el animal y los seres humanos y la llamó «un enlace intermedio» entre el mono y el hombre<sup>143</sup>. El estudio de Tyson propone el concepto más razonable para explicar los testimonios referentes al Homo Sylvestris.

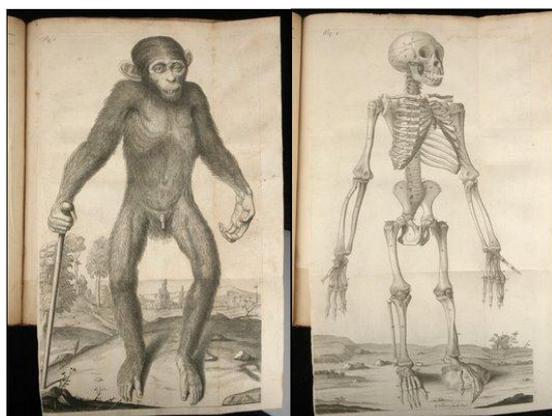


Ilustración del Homo Sylvestris.

<sup>141</sup> *Homo sylvestris* es también el nombre latino de orangután.

<sup>142</sup> BARTRA, R. (2004), op. cit.

<sup>143</sup> TYSON, E. (1751). *The anatomy of a Pygmy compared with that of a monkey, an ape and a man*. 2ª edición. T. Osborne. London.

### 3.1.4. Las Hadas.

En diversas leyendas y creencias populares europeas se han encontrado historias sobre niños cambiados. Se describen como hadas, a menudo pálidas, con cabeza grande, mentalmente retardados, o deformados. En la actualidad no son humanos en absoluto. En la Antigüedad, la gente creía que una criatura sobrenatural había cambiado a estos niños antes de que los padres hubieran tenido tiempo de bautizarlos.<sup>144</sup>

Las leyendas sobre los niños cambiados abundan en el folclore asturiano, en el que se atribuye con frecuencia a las *xanas* o *injanas*, criaturas feéricas hermosas pero no siempre benévolas, el cambio de bebés humanos por xanines. Este miedo que daba el posible robo y cambio del hijo de una madre humana, la empujaba a bautizar y cuidar a sus criaturas. Es característico el caso de la cultura escandinava, donde los padres solían poner un par de tijeras o un cuchillo sobre la cuna de un bebé no bautizado, dado que se creía que la mayoría de los seres del folclore escandinavo tenían miedo al acero.

### 3.2. Antropomorfismo y mitología.

Muchas culturas tienen tradiciones sobre una raza primordial de gigantes. Los griegos tienen a los titanes, los irlandeses al Fomor. Los Judíos también. Entre los seres monstruosos mencionados en la Biblia, pocos consiguen más atención en sus aspectos morfológicos que los gigantes; de hecho, Goliath el Gittite es el ejemplo más prominente. Además, en la traducción más temprana de la Biblia, llamada «Septuagint» (Setenta), habla de una tropa de «Gargantuanism» traduciéndolos como «Nefilim» y «Gibborim», es decir, gigantes.

Existe una diferencia entre los gigantes bíblicos y los míticos. Los primeros se describen como humanos anormales, exageradamente grandes, de doce pies de altura,

---

<sup>144</sup> MACK, C. K., y MACK, D. (1998). *A Field Guide to Demons, Fairies, Fallen Angels, and Other Subversive Spirits*. Arcade Publishing. New York

mientras los míticos se describen como seres superhumanos que llegan hasta los cielos y se asocian con Dios.

*In Biblical, or Hebrew, story, giants were humans of abnormal strength and size, averaging about twelve feet tall, while those of classical myth were superhuman, reaching to the skies, standing in relation to the gods.*<sup>145</sup>

La figura del gigante está presente en varias religiones y mitologías:

En el Islam, el Profeta Mohamed indicó que Dios (Allah) creó originalmente a Adán con una altura de cerca de 30 metros y desde entonces sus descendientes son cada vez más bajos. En el Hinduismo, los gigantes se llaman Daityas. Los Daityas eran hijos de Aditi y del sabio Kashyapa que lucharon contra dioses del Devas porque estaban celosos de sus hermanastros de Deva. Puesto que los Daityas eran una raza que buscaba el poder, se aliaron a veces con las razas Danavas y Asuras, que tenían una ideología similar. En la mitología griega, según el poeta Hesíodo, los gigantes eran hijos de Urano y Gea (el cielo y la tierra), los cuales estuvieron implicados en un conflicto llamado «Gigantomaquia» con los Dioses Olímpicos.

Los Centauros, según Conti, fueron pobladores del monte Pelión en Tesalia (Grecia), y eran muy crueles e injuriosos contra todos. Su aspecto, como explica Conti, es controvertido:

*(...) algunos pensaron que la parte inferior hasta el cuello tenía forma de caballo y que a partir del vientre equino en lugar de cuello surgía un vientre y una figura de hombre y que se veía toda la parte superior de tal manera que parecía a los que la contemplaban una figura con la apariencia de un hombre a caballo. Algunos pensaron que solamente las extremidades*

---

<sup>145</sup> HUNTER, W. B. (1978). *A Milton encyclopedia*. Tomo 3. Bucknell University Press. London, p. 125.

*inferiores eran equinas y las superiores humanas, según dice Pausanias en Los primeros asuntos de la Elide* <sup>146</sup>.



El Centauro.

Las Sirenas son criaturas femeninas que provienen de la mitología griega y tienen una forma que combina partes humanas y partes de pájaro. Estos seres liminales, según el mito, poblaban en una isla y eran excepcionales por su voz musical y prodigiosamente atractiva a los que cruzaban cerca de ellas. Se han representado a través del arte antiguo como aves con rostro o torso femenino. Tal vez las Sirenas se asociaron con las aves por el canto excepcional<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> CONTI, N. (1988). *Mitología*. R. M. I. MONTIEL; M. C. Á. MORÁN (trad.). Universidad de Murcia. Murcia, p. 512.

<sup>147</sup> SALISBURY, J. E. (2001). *Encyclopedia of Women in the Ancient World*. ABC-CLIO. California.



*Linda maestra!*

Francisco Goya. Serie Caprichos. 1799.



Estatua funeraria de sirena, c. 370 a. C.  
Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Douglas<sup>148</sup> considera la figura del brujo como el símbolo que más se ha utilizado históricamente para mostrar lo que sería la antítesis del hombre normal, así como la brujería se utiliza como instrumento de control.

Lo importante es que, llámese brujo, diablo o demonio, todos ellos son seres monstruosos que equivalen a un elemento que se opone a las estructuras de la vida. Se presentan siempre como una diferencia, una distinción en relación a la naturaleza. Y continúa Douglas pensando que no hay monstruos mecánicos ni minerales porque los considera a todos seres vivos y diferentes de aquello que conforma nuestra percepción el mundo natural. Lo que hacen es transgredir las fronteras establecidas y las normas sociales<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> DOUGLAS M. (1991). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI. Madrid.

<sup>149</sup> DOUGLAS, M. (1991), op. cit.

### 3.3. La imagen del demonio en distintas culturas y religiones.

En aspectos psicológicos relacionados con la mente humana, Sigmund Freud consideraba que el concepto del mal y las creencias populares en los demonios fueron derivados de la importante relación entre los vivos y los muertos:

*The fact that demons are always regarded as the spirits of those who have died recently shows better than anything the influence of mourning on the origin of the belief in demons.*<sup>150</sup>

Las religiones judía, cristiana e islámica, por otro lado, creen que Dios creó los ángeles portadores de la bondad y la pureza. Cuando Dios les puso una prueba, algunos la aprobaron con éxito y permanecieron al cielo, pero otros se rebelaron y se condenaron al infierno. Estos ángeles, llamados ángeles caídos, se convirtieron en demonios. Su soberano es el Diablo, también llamado «Satanás», «Lucifer», «Belcebú» etc.<sup>151</sup>

Los demonios a menudo son confundidos con el diablo porque ambos se conectan con el espíritu malvado. Realmente, la distinción entre los dos términos se delimita en que el diablo que es la entidad única y sobrenatural, la personificación del mal y el enemigo de Dios y de la humanidad. Por otra parte, los demonios son sus seguidores, ángeles de la oscuridad. Un demonio, generalmente, puede ser definido como el espíritu malévolo que daña a los seres humanos. Realmente, igual que el Dios (o Dioses según las distintas religiones) porta lo bueno y lo divino, el diablo y sus demonios constituyen la contraposición, que siempre aparece al lado de lo bueno y de lo divino. Los demonios, como portadores del mal, son más un concepto que una figura, el cual se conecta directamente con la apariencia humana y sus asuntos éticos simbolizando lo miedos, las aberraciones y anomalías o los disturbios del orden que según cada religión deberían de existir. De este modo, para considerar la aparición del diablo como la personificación del mal, es necesario pensar en los personajes divinos de las religiones del mundo que lo prefiguraron.

---

<sup>150</sup> FREUD, S. (1999). *Tótem and Taboo*. 2ª edición. Routledge. London, p. 65.

<sup>151</sup> NÉRET, G. (2005). *Διάβολοι*. Πούλος Γιώργος (trad). Taschen. Köln.

La creencia en espíritus sobrenaturales no se ha limitado a las religiones principales de Occidente. En las sociedades preliterales de África, Oceanía, Asia, y América, los espíritus también existían para habitar el mundo natural. La diferencia es que estos espíritus portaban lo bueno o incluso lo malo. Efectivamente, la división entre ellos fue resultado de la política. Cuando estas líneas de demarcación fueron establecidas, generalmente eran el resultado de una convulsión política, como Margarita Murray explica:

*The idea of dividing the Power Beyond into two, one good and one evil, belongs to an advanced and sophisticated religion. In the more primitive cults the deity is in himself the author of all, whether good or bad. The monotheism of early religions is very marked, each little settlement or group of settlements having its one deity, male or female, whose power was coterminous with that of its worshippers. Polytheism appears to have arisen with the amalgamation of tribes, each with its own deity. When a tribe whose deity was male coalesced with a tribe whose deity was female, the union of the peoples was symbolized in their religion by the marriage of their gods. When by peaceful infiltration a new god ousted an old one, he was said to be the son of his predecessor. But when the invasion was warlike the conquering deity was invested with all good attributes while the god of the vanquished took a lower place and was regarded by the conquerors as the producer of evil, and was consequently often more feared than their own legitimate deity. In ancient Egypt the fall from the position of a high god to that of a «devil» is well exemplified in the god Seth, who in early times was as much a giver of all good as Osiris, but later was so execrated that, except in the city of his special cult, his name and image were rigorously destroyed<sup>152</sup>.*

Parece que ciertos textos religiosos de los asirios (1550-612 A.C.) y los acadios (2350-2150 A.C.) hacían énfasis en la magia y la brujería, aparte de los Doce Dioses Grandes y las divinidades subordinadas de su cultura pública. Estos textos prueban la presencia de una demonología extraordinariamente rica. Debajo de los dioses mayores o menores, había un saber enorme sobre espíritus buenos y malvados,

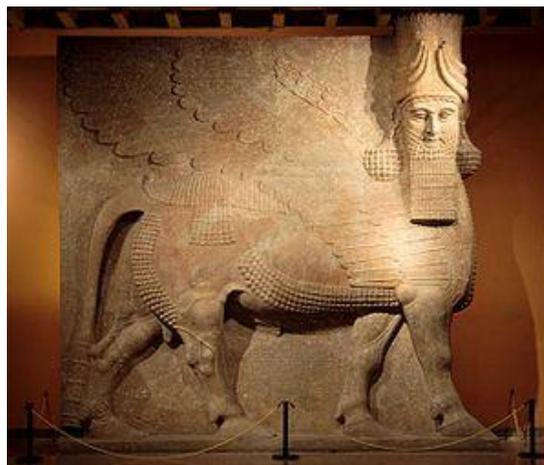
---

<sup>152</sup> MURRAY, M. A. (1970). *The God of the Witches*. 2ª edición. Oxford University Press. USA, pp. 14-15.

descritos y clasificados con una exactitud y un método impresionantemente detallados. Algunos nombres que dieron a estas apariencias espirituales eran: «kullulu» (maldito, mal), «limuttu» (letal), «udukku», y también «ekimmu» y «maskimu».



Pazuzu. Dios-Demonio asirio y babilonio.



Sedu. Dios-Demonio de la tradición Judía

Los demonios en el judaísmo (que ocupa gran espacio de las tradiciones anteriormente referidas) desempeñan un papel crucial en la lucha entre el bien y el mal. La tradición rabínica contempla tres clases de demonios, aunque separados unos de otros. Estos eran el «shedim», el «mazziḳim», y el «ruḥin». Además de estos existía «lilin» (espíritu de la noche), «ṭelane» (espíritu de la tarde), «ṭiharire» (espíritu del mediodía), y «zafire» (espíritu de la mañana), así como demonios que traían el hambre y otros que portaban las tormentas y terremotos. Según algunos textos, la reina de los demonios es «Lilith», pintada con alas y pelo largo y llamada «la madre de Ahriman» y su consorte es «Samael». «Sedu» (Shedu) es un demonio de interés, denotando a un dios sagrado con forma de «hombre toro»<sup>153</sup>. La palabra sumeria «lama» que en el idioma acadio se traduce como «lamassu», se refiere a la Diosa protectora y provechosa. El nombre correspondiente al dios masculino en acadio es «Sedu», también conocido como «urmahlullu». En el arte fueron representados como

<sup>153</sup> BURTON, J. H. (2006). A Concise Demonology. Institute of Biblical Anthropology. Disponible en: <http://www.usavtx.org/iba/id21.html> (abril 2010).

híbridos, como toros o leones con cabeza de varón humano con alas (parecidos a los centauros). Además, otra figura excepcional la compone el Demonio-Dios conocido como Pazuzu, perteneciente a la cultura asiria y babilonia del primer milenio a. C. (siglo VII a. C.)<sup>154</sup>

Los persas (1000-330 a. C.) también tenían un panteón de demonios muy desarrollado. En Persia antigua, la religión de la era preislámica llamada Zoroastrismo, así como el texto sagrado Avesta<sup>155</sup>, atestiguan que hay una batalla constante entre las fuerzas del bien y del mal: la figura del bien es llamada «Ahura Mazda» y la primera personificación del malvado «Ahriman».<sup>156</sup>



Lilith. La Reina de los Demonios en la demonología judía.



Rey persa en combate con el demonio monstruo «Ahriman»

La demonología tibetana, a menudo malentendida o malinterpretada, está estrechamente integrada en el budismo y sus ramas principales. Sin embargo, la riqueza y el alcance de su iconografía conocida es una prueba viva de que en realidad ha sido la tradición prebudista «Bön-Po» la que ha generado a todos esos monstruos.

<sup>154</sup> BLACK, J. A., GREEN, A. (2003). *Gods, demons, and symbols of ancient Mesopotamia: an illustrated dictionary*. University of Texas Press. Texas.

<sup>155</sup> Avesta es la primera colección de textos sagrados de la religión preislámica llamada Zoroastrismo. Véase: STAUSBERG, M. y HULTGARD, A. (2008). *Zarathustra and Zoroastrianism: A short introduction*. M. Preisler-Weller (trad.). Equinox. London.

<sup>156</sup> BURTON, J. H. (2006), op. cit.

Hoy conocida como la forma “enojada” de divinidades, esos demonios y dioses son particularmente terribles.

En la iconografía budista, el aspecto más característico y enigmático al mismo tiempo, es la presencia de formas aterradoras, algo bastante contradictorio con sus ideales y manera de pensar. En realidad, no son personificaciones de fuerzas malvadas o demoníacas, sino simbolizan la violencia que según ellos es una realidad fundamental del mundo y de la mente humana particularmente, y su propósito es proteger la confianza<sup>157</sup>.

En el arte budista dos objetos llaman nuestro interés. Las dos son pequeñas esculturas de bronce generalmente conocidas como «Thangkas» que simbolizan las fuerzas y no se han creado con propósitos estéticos, sino para transportar esa energía. Estas deidades protectoras y monstruosas se describen como figuras con varios cuerpos, con miembros gruesos y fuertes, algunos de ellos con varias cabezas, manos y pies. El color de las caras y cuerpos se compara con frecuencia con la tonalidad característica de las nubes y de algunas piedras especiales<sup>158</sup>.

Entre las deidades budistas, el grupo conocido como «Dharmapalas» está constituido por ocho defensores del Budismo que luchan siempre contra los demonios y los enemigos de la religión: Yama, Mahakala, Yamantaka, Kubera, Hayagriva, Palden, Lhamo, Tshangs, Begtse<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> DELARUE, J. (febrero de 2001). Wrathful Guardians of Buddhism- aesthetics and Mythology. Disponible en: [www.ethangka.com/article/wrathful/](http://www.ethangka.com/article/wrathful/)

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Ibidem*.



La única hembra entre los ocho grandes,  
Dharmapalas protectores del Budismo



Deidades protectoras Thangkas  
PaldenLhamo

El término «demonio» tiene un número de significados, todos relacionados con la idea de un espíritu que habitó un lugar o que acompañó a una persona. Benévolo o malévolos el demonio, la palabra de origen griego significó algo diferente a las nociones medievales posteriores de «demonio» (*δαίμων*); las opiniones entre los eruditos varían sobre el periodo que los judíos y los cristianos empezaron a utilizarlo con su sentido griego original y sobre cuando este sentido se transformó al sentido medieval posterior.

La Iglesia Católica contemporánea enseña que los ángeles y los demonios no solo son dispositivos simbólicos sino seres reales. Según la religión católica, los demonios atacan a los seres humanos vulnerables y la única manera de deshacerse de los demonios es el proceso de exorcismo, autorizado para ser realizado solamente por los obispos. Es característico el catálogo que conserva la Iglesia Católica de obispos exorcistas oficialmente autorizados que realizan muchos exorcismos cada año.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> PORTER, J. R. (1998). *The Illustrated Guide to the Bible*. Oxford University Press. Oxford.

### 3.4. La aparición del monstruo en la literatura.

En el ámbito de la literatura, cabe destacar diferentes cuestiones literarias en las que la deformidad o la incongruencia formal pueden adquirir valoraciones asimismo diversas. Cruzando de manera informativa los usos teóricos de la metáfora del monstruo en una amplia gama de autores, bastará de momento reflejar la figura misma del monstruo en las manifestaciones literarias.

Por una parte, el monstruo metafísico es un ser creado por la imaginación con características humanas o no; por otra, es el monstruo que existe pero no tiene forma, es invisible y vive en la mente. En este caso tiene que ver con el *otro*. Hablar del *otro* es prácticamente hablar de la relación del individuo con su propio yo, cuestión que, como se mostrará a continuación, aparece por primera vez en la llamada «literatura fantástica». La literatura fantástica o de ficción debe sus orígenes a la mitología egipcia, griega y romana, las cuales han influido claramente en la fantasía contemporánea. Con la Ilustración y el desarrollo científico la realidad del hombre medieval se convierte en superstición, como todo aquello que no es factible de ser comprobado a través del método científico. Es entonces cuando nace el concepto de «fantástico» como un hecho que contraría las leyes de la ciencia.

Los monstruos literarios habitan también en la llamada literatura gótica o novela gótica, una corriente que nació en los últimos siglos de la Edad Media y tuvo una gran vigencia hasta la explosión del Renacimiento. En general se cree que fue inventada por el autor inglés Horace Walpole en su novela *El castillo de Otranto* de 1765. Otras novelas representativas de esta corriente son las de invenciones de Edgar Allan Poe, *Los misterios de Udolfo* (1794), de William Godwin, *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Drácula* (1897) de Bram Stoker, etc.

#### 3.4.1. El moderno Prometeo.

Una de las novelas fantásticas más conocidas es *Frankenstein o el moderno Prometeo*, publicada en 1818 y escrita por Mary Godwin-Shelley<sup>161</sup>. Se trata de una

---

<sup>161</sup> SHELLEY, M. W. (1818). *El Dr. Frankenstein o el Moderno Prometeo*. Cátedra (1996). Madrid.

obra que se ha convertido en mítica a causa de los numerosos libros y películas que han enterrado por completo la novela original. La obra narra la historia de Víctor Frankenstein, un joven suizo, estudiante de medicina, que practicando experimentos llega a crear un cuerpo a partir de la unión de distintas partes de cadáveres diseccionados. El experimento concluye con éxito cuando da vida al monstruoso cuerpo. A la hora de comprender el horror que ha creado, Victor Frankenstein rechaza el resultado de su experimento. Es entonces cuando el monstruo, perdido en la ciudad siente el rechazo de la humanidad y se despiertan en él el odio y la sed de venganza.

Lo que más merece subrayar de esta novela es la cierta influencia que tuvieron en la autora los progresos científicos de aquella época. El italiano Galvani Luigi había descubierto hacia 1786 una especie de carga eléctrica animal, que se llamó «galvanismo», o «electricidad dinámica»<sup>162</sup>. Más tarde, hacia 1800, Volta Alessandro repitió el experimento de Galvani e inventó la primera pila, pudiendo demostrar a través de ella que las descargas eléctricas provocaban contracciones musculares también en cadáveres<sup>163</sup>. En la novela de Shelley, la electricidad es necesaria para dar vida al monstruo, así que la autora debió tener un conocimiento rudimentario o popular de los descubrimientos de Galvani y Volta.

Muy importante es también considerar que, aunque el monstruo es un ser artificial, reproduce los estereotipos y naturaleza del hombre natural. Así que su actitud presenta sentimientos humanos: es bondadoso, cariñoso y sentimental, pero termina actuando con brutalidad al ser injustamente rechazado por la sociedad.

### **3.4.2. El otro en Hoffmann, Poe, Dostoievski y Maupassant.**

Esteban Tollinchi, en su libro *Romanticismo y Modernidad*<sup>164</sup> afirma que los diarios de E.T.A. Hoffmann demuestran que el autor se observaba a sí mismo, a los demás con un interés especial por los enfermos mentales. Hoffmann se preocupó por

---

<sup>162</sup> MELLOR, A. K. (1988). *Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters*. Methuen/Routledge. New York/London

<sup>163</sup> HERMANS, L. (2003). *Delmar's standard textbook of electricity*. 3ª edición. Thomson. USA.

<sup>164</sup> TOLLINCHI, E. (1989). *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico, p. 59.

el inconsciente y dio una nueva versión de la vida incluyendo en ella elementos como la hipnosis, el sonambulismo, la locura, los sueños. Esta preocupación psicológica parece estar influenciada por los descubrimientos de la época. Para hablar del dualismo en la obra de Hoffmann, es preciso tener en cuenta que en los años anteriores de la creación literaria del autor, habían nacido ideas como el magnetismo animal y el sonambulismo hipnótico. La tesis Doctoral de Franz Anton Mesmer, sobre la influencia de los planetas sobre el cuerpo humano (1766), revela la idea de la simpatía cósmica, de la unidad del universo, en la cual las fuerzas físicas, biológicas y psíquicas son distintas manifestaciones de la misma energía o fluido universal que llamó magnetismo animal<sup>165</sup>.

En 1839, E. A. Poe escribió la narración *William Wilson*, que se inicia con la frase: *Permitidme que, por el momento, me llame a mí mismo William Wilson*<sup>166</sup>. A partir de ahí, el autor empieza a contar sus encuentros con una persona, la cual tenía las mismas características que él, había nacido el mismo día y se le parecía físicamente. Dicha persona le persigue continuamente y le obsesiona. A continuación, se da cuenta de que el *otro* se enfrenta a él para darle muerte. Sin embargo, será un gran espejo el que le devolverá a la realidad en la que no había un *otro*, sino él mismo. Al final el personaje cree descubrir el doble que tanto se le parecía, la imagen que cuestionaba muchos de sus actos, estaba en su interior, era parte de él mismo. Así, en las últimas líneas del cuento intuimos que no había dos, sino tan sólo uno:

*Hubiera podido creer que era yo mismo el que hablaba cuando dijo: Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora..., muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!*<sup>167</sup>

Dostoievski<sup>168</sup> publicará en 1846 una novela que irá más lejos en la profundización psicológica del personaje central. La mente loca de Goliadkin crea un

---

<sup>165</sup> TOLLINCHI, E. (1989), op. cit., p. 57.

<sup>166</sup> POE, E. A; CORTÁZAR, J. (1990). *Edgar Allan Poe*. Difusión Cultural- Dirección de Literatura (coord.). Universidad Nacional Autónoma de México. México, p. 28.

<sup>167</sup> POE, E. A. (1991). *Cuentos I*. Alianza. Madrid, p. 73

<sup>168</sup> DOSTOIEVSKI, F. M. (1985). *El Doble*. Alianza. Madrid

doble (es igual que él, ha nacido el mismo día, se llama igual) que va a ir, poco a poco, suplantándole y acabará por destruirle, ya que su mente ha dado vida a un impostor que se convierte en su propio torturador. El proceso esquizofrénico en el que se introduce Goliadkin comporta un traumático desdoblamiento de la personalidad que traerá consigo una situación incomprensible acompañada de la pérdida de la razón y un final trágico:

*Quien ahora estaba sentado enfrente del señor Goliadkin era el terror del señor Goliadkin, la vergüenza del señor Goliadkin, su pesadilla de la víspera, en una palabra, era el propio señor Goliadkin*<sup>169</sup>.

Un largo proceso donde se mezcla la locura y la realidad, dando pie a un estado paranoico que hace sucumbir a la víctima en un grado de desesperación extremo que le lleva a dudar de su propia existencia.

Maupassant va a mostrar, en dos de sus narraciones, a qué grado de locura puede llegar un individuo cuando se obsesiona con seres que no tienen entidad material alguna y que tan sólo viven en su mente. En la primera obra, el protagonista, al regresar una noche a su apartamento, cree encontrar a alguien sentado en su sillón, alguien que desaparece al intentar tocarle. A partir de ese momento vivirá en el miedo y la angustia permanente, pero su terror no será producto de los pliegues de la noche, ni de los ladrones, ni siquiera de los fantasmas:

*¡Tengo miedo de mí!, tengo miedo del miedo, miedo de los espasmos, de mi espíritu que enloquece, miedo de esa terrible sensación del miedo incomprensible.*<sup>170</sup>

En *El Horla*, Maupassant centra la historia en la aparición de un extraño ser invisible que lleva al narrador a una terrible experiencia que le cuestiona su existencia:

---

<sup>169</sup> DOSTOIEVSKI, F. M. (1985), op. cit., p. 70.

<sup>170</sup> De MAUPASSANT, G. (1976). *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*. Garnier. Paris, p. 88. Citado en: CORTÉS, J. M. G. (1997), op.cit., p.102.

*(...) vivía, sin saberlo, esa doble vida misteriosa que hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima, a veces, cuando nuestra alma está embotada, nuestro cuerpo cautivo que obedece a ése otro*<sup>171</sup>.

Asimismo, el enfrentamiento con el espejo revela -en situaciones inimaginables e incomprensibles- cómo el ser humano puede ser separado de su yo:

*Se veía como en pleno día, ¡y no me vi en mi espejo!... ¡Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz! Mi imagen no aparecía en él... ¡y yo estaba enfrente!*<sup>172</sup>

Ese extraño ser se había apoderado de él y había devorado su reflejo. Toda la narración es un descenso continuado hacia la demencia que culminará con un sorprendente plan para intentar encerrar bajo llave la obsesión que le persigue y prenderle fuego a la casa, con la llana pretensión de liberarse de ella. Sin embargo, los fantasmas que corroen su mente no pueden ser destruidos por el fuego. Tan sólo queda la posibilidad de un final trágico, que sirve de colofón al cuento:

*No..., no..., no cabe duda, no cabe la menor duda..., no ha muerto... Y entonces..., entonces ¡va a ser preciso que me mate yo!*<sup>173</sup>

En las cinco narraciones aquí señaladas encontramos que la intromisión del doble (que casi siempre se parece al protagonista como un reflejo) crea tal situación de inseguridad y desasosiego que lleva a los personajes a los límites de la locura paranoica. Asimismo, la incapacidad de soportar a otro yo -que ha devenido independiente- tan sólo puede solucionarse con el suicidio, ya que el doble sería la proyección de la personalidad más oculta y reprimida por lo social, aquella que es más extraña a la parte consciente de la mente.

---

<sup>171</sup> De MAUPASSANT G. (1994). *El Horla*. Alianza. Madrid. p. 20.

<sup>172</sup> *Ibidem.*, pp. 53-54.

<sup>173</sup> *Ibidem.*, p. 59.

Por otro lado tenemos la cuestión de la sombra, junto con el reflejo en el agua, que es la imagen más antigua que el hombre ha contemplado de sí mismo. Según Frazer:

*Los griegos consideraban como presagio de muerte el que una persona soñase que se estaba viendo reflejada en el agua. Temían que los espíritus de las aguas pudieran arrastrar la imagen reflejada de la persona, o alma, bajo el agua, dejándola así «desalmada» y para morir. Tal fue probablemente el origen de la leyenda clásica del bello Narciso, que languideció y murió al ver su imagen reflejada en la fuente<sup>174</sup>.*

La sombra es la forma más antigua que toma la representación del alma, es la primera proyección narcisista; es también, en numerosas culturas, la forma que toma el alma de los muertos para obsesionar a los vivos o poseerlos.

Jung tradujo la sombra como algo que representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego:

*La sombra no es el total de la personalidad inconsciente: aspectos que, en su mayoría, pertenecen a la esfera personal y que también podrían ser conscientes. En algunos aspectos, la sombra también puede constar de factores colectivos que se entroncan fuera de la vida personal del individuo<sup>175</sup>.*

La sombra ha adquirido a lo largo de la historia y en cada cultura un significado un tanto diferente, pero casi siempre dicho significado tenía un cierto contenido de ausencia, dolor o pérdida: por un lado, se la ha entendido como el símbolo del mal y de la muerte, del doble, del alma y del espíritu, de lo pasajero e irreal o del castigo; en general, alude a lo que es mero anuncio y degradación: *Si la sombra es la gran metáfora de aquello que no es, el nombre de una ausencia, lo es también de lo que se confunde con lo real.*<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> FRAZER, J.G. (1991). *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, p. 233.

<sup>175</sup> JUNG, C. G. (1995), op. cit. p.168.

<sup>176</sup> PARREÑO, J. M. (1989). *Cuentos de sombras*. Siruela. Madrid, p. 11.

Este sentimiento doloroso de la pérdida del reflejo, de la sombra, se puede apreciar en los numerosos cuentos que tratan el tema; el hombre que no tiene sombra parece poseído por un efecto maléfico e invertirá todo su tiempo en preservar su imagen o en buscar su reflejo, persiguiendo así un doble inencontrable. Un claro ejemplo de ello es la historia de Shlemihl<sup>177</sup> escrita en 1893. El protagonista vende su sombra a un desconocido a cambio de una bolsa de dinero que nunca se agota; sin embargo, tal cantidad de riqueza no impedirá que se convierta en un ser marginado del que todos huyen al quedar difuminada su identidad por no tener sombra:

*Frecuentemente, las mujeres me manifestaban la profunda lástima que les causaba, y ello, no menos que la mofa de los jóvenes y el desdén de los adultos, en especial de aquellos gordos que proyectaban anchas sombras, me hería el corazón.*<sup>178</sup>

La ausencia de la sombra se vive por tanto como una carencia, y la posibilidad de su pérdida convierte a las personas en seres recelosos y desconfiados de sí mismos, como si necesitaran a toda costa un testimonio exterior, algo visible que les reconcilie con su cuerpo y les asegure su existencia.

### **3.4.3. El doble en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.**

Stevenson interpreta el *otro* desde un diferente punto de vista. La pérdida de la propia identidad, la conversión en una persona distinta, el no saber quién se es, van a constituir los elementos centrales de la novela *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, publicada en 1886<sup>179</sup>. Jekyll orienta sus actividades científicas para intentar desdoblarse en dos naturalezas que le permitan satisfacer sus tendencias éticas positivas y negativas simultánea e independientemente. Mr. Hyde sería la encarnación pura del mal, mientras que el Dr. Jekyll conservaría su apariencia socialmente respetable. Con esta doble personalidad, y bajo la figura de Hyde, Jekyll puede satisfacer sus apetencias

---

<sup>177</sup> CHAMISSO, A. (1995). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Siruela, Madrid.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>179</sup> STEVENSON, R. L. (1982). *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Bruguera. Barcelona.

más primarias sin necesidad de sobrellevar los arrepentimientos y culpabilidades de toda acción socialmente reprobable. Todo parece funcionar bien, hasta que la transformación de una personalidad en otra (que hasta ese momento se había realizado siempre bajo la voluntad del Dr. Jekyll), empieza a producirse descontroladamente. Aquí se inicia el proceso de degradación total, las mutaciones de la personalidad son cada vez más frecuentes y anárquicas. Edward Hyde se va a revelar como el elemento destructor que vive a modo de carcoma dentro del cuerpo de Jekyll, clamando por un cuerpo más amplio donde desplegar su energía aprisionada:

*Empecé a entrever el peligro de que, si aquella situación se prolongaba, el equilibrio de mi naturaleza pudiese ser definitivamente desplazado, de que la naturaleza de Hyde llegase a ser irrevocablemente la mía*<sup>180</sup>.

Lo más terrorífico de todo no es la parte buena o la parte mala, claramente diferenciadas y representadas por cada uno de los dos personajes, sino esa instantánea porción de conciencia en que ambos coinciden antes de desgarrarse uno de otro, el comprobar que el bien y el mal no sólo no son antagónicos, sino que comparten el mismo espacio planteando claramente la dualidad del carácter humano:

*El hombre en realidad no es uno, sino que verdaderamente es dos. Y digo dos porque el estado actual de mis conocimientos no va más allá. Otros vendrán, otros me superarán en el mismo campo y me atrevo a aventurar que llegarán a descubrirse en el hombre multitud de facetas incongruentes e independientes (...) Fue en el aspecto moral, y en mí mismo, donde aprendí a conocer la total y primitiva dualidad humana; vi que había dos naturalezas que contendían en el campo de mi consciencia; sin faltar a la verdad, podía asegurarse que cualquiera de las dos era, la mía propia, ya que, en realidad, aunque fueran contradictorias, ambas eran mías.*<sup>181</sup>

Con esta novela, Stevenson revela a sí mismo como un manipulador del psicoanálisis y reflexiona al respecto, asuntos que más adelante en el siglo XX, serán

---

<sup>180</sup> STEVENSON, R. L. (1982), p. 223.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 213.

los estudios de la mente. Su narración consiste en que la doble personalidad no es la mujer que padece de histeria; tampoco es la mujer médium o la bruja. Es Hyde, un ser humano igual que los demás, un antagonista físico hecho de la misma materia genética que Jekyll. En la novela de Stevenson, la transformación física es mínima. Aquí, lo más importante no es el descubrimiento de la dualidad del hombre donde dos mentes habitan en un solo cuerpo. En este caso, Mr. Hyde es una metáfora que muestra los comportamientos ocultos en nuestro interior.

#### **3.4.4. El virus mental y la infección corporal en William Burroughs.**

Para William Burroughs la existencia humana está condicionada por un virus. El hombre no es libre, está dirigido por una energía enferma que se ha introducido en el organismo y dirige sus pensamientos y movimientos<sup>182</sup>.

La obra de Burroughs está impregnada por los virus que pueblan el universo y hacen que todos los fenómenos estén determinados por el proceso de la infección. Para el escritor americano existen muy diversos virus, pero los más importantes son el virus-lenguaje y el virus-sexo que se repiten y reproducen con gran facilidad y condicionan cualquier actividad:

*El universo de Burroughs está plagado de miedos ante el peso del poder y la hiperorganización de la sociedad; el sujeto se encuentra constantemente manipulado y transformado por una estructura basada en la opresión y el principio del dolor. El mundo es percibido a través de las distorsiones mentales que la droga engendra (paranoia, esquizofrenia, estados alucinatorios)<sup>183</sup>.*

Burroughs desarrolla una consciencia horrorizada de la pérdida de energía humana que significa el paso por la vida, una fascinación por el abismo, una tentativa de disolución del cuerpo.

---

<sup>182</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op.cit.

<sup>183</sup> *Ibidem.*, pp. 190-191

En sus libros, los representantes de la ley (psiquiatras, policías, políticos) están formados por agentes al servicio de esa estructura de investigación-persecución-detención, mediante la cual se ejerce la violencia administrativa. Así, en su novela *El almuerzo desnudo*<sup>184</sup>, escrita en 1956, los hombres dependientes y controlados por la burocracia son reducidos a la impotencia de la máquina y convertidos en animales. El poder es visto como el elemento de control absoluto mediante el cual se humilla y se reduce al individuo mental y psíquicamente.

En *Expreso Nova*<sup>185</sup>, publicado por primera vez en 1964, se desata un enfrentamiento total, un debate encarnizado sobre cuestiones biológicas, sociales y culturales, que lleva a una descomposición de la civilización y a una destrucción total de la sociedad.

Lo que caracteriza la manera de escribir de Burroughs es la técnica que utiliza: el *cut-up*, inventada por Brion Gysin en 1959 y utilizada por Burroughs de manera continua hasta 1970<sup>186</sup> (fundamentalmente en la trilogía formada por *La máquina blanda*, *El ticket que explotó* y *Expreso Nova*, escritas entre 1960 y 1964). El método se basa en cortar un texto en diferentes fragmentos y reorganizarlos de un modo nuevo para conseguir un nuevo escrito. Se trata de textos comparables a un montaje, en el cual son las frases, las palabras, las sílabas, las que son superpuestas con o sin intervención del azar. Sobre la segunda técnica, es el propio escritor quien la explica:

*Practiqué una extensión del método cut-up que llamo thefold-in method. Una página mía o de otro, doblada en dos verticalmente y pegada sobre otra (...) el texto que se obtiene se lee como un solo texto a causa de los doblajes. El doblaje proporciona al escritor una amplitud infinita de posibilidades (...); de esas páginas surge un número infinito de imágenes, un número de combinaciones incalculables.*<sup>187</sup>

Con este tipo de procedimientos, Burroughs metamorfosea el ejercicio de la escritura, no crea libros en el sentido tradicional del término, sino que recogiendo y

---

<sup>184</sup> BURROUGHS, W. (1989). *El almuerzo desnudo*. Anagrama. Barcelona.

<sup>185</sup> BURROUGHS, W. (1989). *Expreso Nova*. Minotauro. Barcelona.

<sup>186</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op. cit.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 7

compilando fragmentos, trozos, restos y desechos de aquí y de allá, evidencia la caducidad de su función. Sus textos están hechos con residuos de otros, son obras realizadas de desperdicios que se refieren a la violencia y a la agresividad de la sociedad sobre el cuerpo.

Para Burroughs el lenguaje es el máximo elemento de control del cuerpo. En sus libros, el cuerpo humano aparece sometido a todo tipo de degradaciones biológicas y morfológicas: una máquina extraña y desconocida que tiene algo de monstruosa.

El elemento sexual en el que Burroughs integra sus espectadores, tiene un punto que destaca relativamente a la fusión del ser masculino con su propio aparato genital; es lo que el escritor denomina el *bang-utot*<sup>188</sup>. El sujeto en un momento de deseo irrefrenable se introduce su pene llegando a producirse la muerte (alcanzando el momento máximo de éxtasis y de pérdida). Su escritura está basada en seres híbridos y mutantes. Existe en ella un juego de contrastes entre lo humano y lo inhumano, lo real y lo imaginario, el pasado, el presente y el futuro, además de una experiencia de la enfermedad producto de sus relaciones con la droga en las que las impresiones sensoriales avanzan hasta la alucinación. Todo ello genera un profundo sentido de disgusto por su cuerpo, que intenta equilibrar con una cierta piedad por la carne maltratada y una cierta consideración por el placer sin vergüenza, fundamentalmente, gracias a las drogas y a las relaciones homosexuales.

### **3.5. El monstruo en la imagen cinematográfica.**

En el ámbito de la imaginación creativa, el cine fue el nuevo medio de lenguaje visual del siglo XIX. Podríamos decir con seguridad que la aportación más importante de la producción cinematográfica es el hecho de que puso un rostro, además vivo, al monstruo meramente narrado hasta entonces por los demás medios artísticos. El cine, como nuevo medio de comunicación, incorporó el resto de los medios de creación visual y nació en paralelo a la sociedad de masas, durante la época de la revolución industrial europea. Sin embargo, se trata de un fabulador inagotable

---

<sup>188</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op.cit.

de los siglos XIX y XX, ya que, a través de la cámara, tiene la capacidad de metamorfosear la realidad, sobre todo aquella parte que pasa inadvertida a primera vista, a una experiencia visual e imaginaria.

El cine lleva al proscenio el cuerpo humano repulsivo junto con el deseo, para proponer y en consecuencia establecer una relación entre la ciudad, la sociedad y el cuerpo<sup>189</sup>. En los principios del siglo XX la cultura globalizada del consumo, la nueva visión sobre la sexualidad, las teorías feministas y la liberación de la homosexualidad, componen la metafísica de la modernidad subsiguiente. La inestabilidad predominante del postmodernismo se debe a las creencias de la época en lo que concierne al cuerpo humano. El mismo cuerpo pierde su carácter dominado, se libera de los tabúes y se transforma en un objeto disponible para experimentarse y transformarse dentro del marco efímero de su identidad.

### **3.5.1. *Freaks*: El cuerpo como metáfora política.**

El texto reproducido en el párrafo siguiente, es lo primero que aparece en la pantalla para prologar la película *Freaks: La parada de los monstruos*, dirigida y producida por Tod Browning en 1932:

*Antes de proceder con la demostración de la siguiente ATRACCIÓN ALTAMENTE EXTRAORDINARIA, algunas palabras deberían ser dichas acerca de este tema asombroso. AUNQUE LO CREAS O NO... ES TAN EXTRAÑO COMO PARECE.*

*En épocas antiguas, cualquier cosa que fuera distinta de lo normal, era considerada como un presagio de mala suerte o el representante del mal. Dioses de la desgracia y de la adversidad fueron invariablemente representados con la forma de monstruosidades, y actos de injusticia y atrocidad han sido atribuidos a muchos tiranos mutilados y deformes de Europa y de Asia. En la HISTORIA, la RELIGIÓN, el FOLCLORE y la LITERATURA, abundan cuentos de deformes que han alterado el curso del*

---

<sup>189</sup> ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, Π. (2003). *Το Σώμα Ικεσία και Απειλή*. Πλέθρον. Αθήνα, pp. 157-158.

*mundo. GOLIAT, CALABAN, FRANKENSTEIN, GLOUCESTER, TOM POUCE Y KAISER WILHELM, son apenas algunos de fama mundial.*

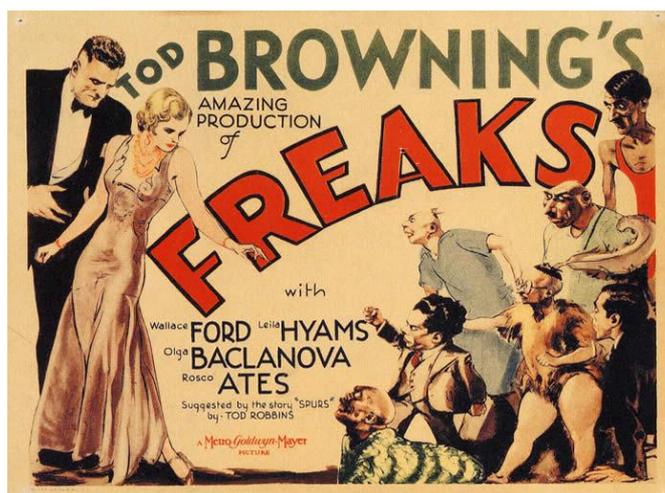
*El accidente de un nacimiento anormal era considerado una desgracia y los niños con malformaciones eran dejados al margen hasta llegar a morir. Si por casualidad, una de esas rarezas de la naturaleza sobreviviera, estaría siempre observada con suspicacia. La sociedad lo rechazaba por su deformidad, y la abrumada familia siempre tenía vergüenza de la maldición.*

*En algunas ocasiones, algunos de esos desdichados se llevaban a la corte para ser burlados o ridiculizados para la diversión de los nobles. Otros fueron dejados a su suerte, viviendo de limosnas, robando o muriendo de hambre.*

*El amor por la belleza es un sentimiento profundamente arraigado que se remonta al principio de la civilización. La manera repulsiva que vemos a los anormales, los malformados y los mutilados es el resultado del largo condicionamiento de nuestros antepasados. La mayoría de los propios monstruos, son dotados de pensamientos y emociones normales. Su suerte rompe verdaderamente el corazón.*

*Ellos están obligados a vivir la vida más anormal. Por lo tanto, han establecido un código de ética entre ellos, para protegerse de las críticas de la gente normal. Sus reglas son rígidamente unidas y el daño de uno es el daño de todos; la alegría de uno es la alegría de todos. La historia que será relevada, es una historia basada en los efectos de este código sobre sus vidas. Nunca jamás una historia parecida será filmada ya que, la ciencia moderna y la teratología están eliminando rápidamente del planeta, tales errores de la naturaleza.*

*Con humildad por las muchas injusticias sufridas por esta gente (ellos no tienen el poder de controlar su suerte), presentamos a continuación la más espantosa historia sobre los ANORMALES y los INDESEABLES.*



Tod Browning, *Freaks*, 1932.

Todo comenzó con un cuento llamado *Spurs* (Espuelas), de Tod Robbins, publicado en febrero de 1923 en la revista *Munsey's Magazine*<sup>190</sup>. El cuento narra la historia de un enano francés llamado Jacques Courbé, que trabaja en un circo de monstruos y se enamora de su compañera, Jeanne Marie, que tiene el aspecto físico contrario a él: ella es alta, rubia y de estilo amazónico.

*No os mentimos, amigos. Os dijimos que teníamos monstruosidades vivas. Os reiréis de ellas, os estremeceréis y, sin embargo, por un accidente de nacimiento podríais ser incluso como ellas*<sup>191</sup>.

Con esta frase empieza la primera escena de la película con la que el actor representa el espectáculo para promocionarlo. Altamente polémica a primera vista, tras tres años de suspensión, *Freaks* aparecía en las listas negras por todo el mundo. El rodaje se llevó a cabo el año 1929 y se estrenó a principios de 1932.

Buscando el mayor realismo posible, el director realizó una serie de audiciones donde buscaba personas con diversas anomalías, para ejecutar una película cuya trama se desarrollaría en el extraño mundo del circo itinerante. El

<sup>190</sup> SOLAZ FRASQUET, L. (2004). *La parada de los monstruos: Tod Browning (1932)*. Nau Llibres. Valencia, p. 13.

<sup>191</sup> *Ibidem.*, p. 39.

casting final reunió un grupo especial de fenómenos que en conjunto nunca antes se había apreciado en un mismo largometraje.



El casting de la película *Freaks*.

Es notable la variedad de las deformaciones corporales del casting que se formaba, entre otros, el «torso viviente», con falta total de miembros, llamado también «el gusano humano»; el «esqueleto viviente», que pesaba como máximo 60 libras y durante muchos años actuó en el circo de los Ringling Brothers; la «mujer barbuda» que también había estado muchos años de gira en varios circos; la «beldad sin brazos» y la «venus de Milo viviente», las dos nacidas sin brazos; Josephine Joseph, mitad hombre y mitad mujer que nunca se supo a ciencia cierta si era hombre, mujer o hermafrodita legítimo; Daisy y Violet Hilton, hermanas siamesas, habían nacido en Inglaterra en 1908. Nacieron unidas por la cadera y compartían un mismo sistema circulatorio. Había también varios actores microcefalitos (personas afectadas por una enfermedad que les impedía el crecimiento del cráneo), así como otros

actores que aparecieron en roles sin diálogo o bien como extras, tales como el diminuto muchacho negro, que tenía aletas en vez de brazos<sup>192</sup>.

Fueron innumerables las críticas que siguieron al estreno de la película en Nueva York el 8 de julio de 1932, no solo por la diversidad de las morbosidades patológicas, sino también por la parte espiritual del contenido. La figura protagonista, con su aspecto físico hermoso que produce un contraste enorme frente a los demás actores discapacitados, es de nacionalidad alemana, algo que Dennis Grunes interpreta como una alegoría política con referencias a la antidemocracia nazi<sup>193</sup>. La apariencia física dotada de hermosura es la metáfora del poder, señalan también los autores Rosenbaum y Hoberman;<sup>194</sup> es la relación entre los oprimidos y los opresores:

*Cleopatra y su amante representarían a los opresores del mundo, aquellos que poseen riqueza y poder y que se aprovechan de aquellos que no los tienen. La apariencia física de los personajes es interpretada como una metáfora de cómo funcionan en el mundo político. El envenenamiento de Hans es una analogía por el abuso del poder político y financiero y sus mortíferos efectos para aquellos que son victimizados por el sistema político. La mutilación de Cleopatra y Hércules es un acto de revolución política contra aquellos que ostentan el poder, de modo que convertirlos en freaks supone un acto de justicia social.*<sup>195</sup>

Al fin y a cabo, la manera que son representados los *freaks* frente a los *normales* hace simpatizar a los primeros. Los personajes tienen nombre, actúan con toda normalidad salvo sus dificultades corporales. Asimismo, cada uno se esfuerza en sobrevivir y trabajar, con lo que la naturaleza le ha privado e incluso con una humildad excepcional.

Sin embargo, *freaks* fue una película adelantada a su época y diacrónica, característica por la abundancia de las metáforas y alegorías escondidas detrás de lo

---

<sup>192</sup> MELVIN, E. M. (2009). *Fear itself: horror on screen and in reality during the Depression and the World War II*. McFarland. North Carolina, p. 52-53.

<sup>193</sup> GRUNES, D. (1980). *Ambiguous Films: Le Boucher and Freaks*. *Film/Psychology Review*. Vol. 4, Num. 2. Verano-otoño, pp. 196-198. Citado en: SOLAZ FRASQUET, L. (2004), op.cit., p. 102.

<sup>194</sup> ROSENBAUM, J.; HOBERMAN, J. (1983). *Midnight Movies*. Harper & Row. New York. Citado en: SOLAZ FRASQUET, L. (2004), op.cit., p. 102.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 102.

evidente, hecho típico en la obra de Browning. Si en aquella época tuvo ese papel chocante en una sociedad americana deprimida, con un desempleo del veinticinco por ciento, y en una Europa que en los años treinta estaba a punto de caer en la dictadura (Alemania, Italia y España), hoy en día ha llegado a tener un papel igual de significativo pero de más diferente perspectiva:

*Los temas de Browning han demostrado su perdurabilidad y su capacidad para renovarse sí mismos. Si en la época de Vietnam «La parada de los monstruos» se convirtió en el punto de encuentro de una generación profundamente alienada, en los años ochenta y noventa, la enorme fijación cultural sobre la imagen corporal y la cirugía estética sugiere que un incalculable número de personas se sienten de algún modo anormales y marginadas. Hoy en día, podría ser vista como un mordaz antídoto contra el culto a la perfección física, además de un extraordinario homenaje a la comunidad de los «freaks» que la hizo posible<sup>196</sup>.*

### **3.5.2. La vulnerabilidad del cuerpo en la imagen cinematográfica de David Cronenberg.**

La creación cinematográfica tiene la capacidad de explorar al máximo la imaginación, crear criaturas deformes, monstruosas y representarlas de una manera muy directa ante el espectador. Y eso porque el cine es el medio con lo que se puede mezclar la realidad con la fantasía, ofreciendo así un resultado evidentemente realista en la pantalla. Los directores David Lynch y David Cronenberg son de los más importantes en ese ámbito, al crear diversos mundos habitados por criaturas. Monstruos de doble naturaleza, mitad humanas, mitad bestias, en que la metamorfosis orgánica y la descomposición del cuerpo se entienden mediante numerosos significados simbólicos.

*Sus películas se hunden en la suciedad visual obsesiva y sofocante de lo viscoso, de lo pútrido; son el resultado de una fascinación por la mutación que explora lo repugnante, lo sucio, y se recrea en una poética de las*

---

<sup>196</sup> SOLAZ FRASQUET, L. (2004), op.cit., p. 67.

*purulencias y lo nauseabundo. El individuo pierde el control de su cuerpo, la carne se corrompe y se desparrama en líquidos y sustancias abyectas, aproximándonos a la muerte*<sup>197</sup>.

Según Navarro<sup>198</sup>, Cronenberg utiliza como elemento central en su trabajo la representación del cuerpo como un lugar vulnerable y en continuo proceso de degeneración, que subraya su corrupción. En su cine, el cuerpo humano se convierte en materia viscosa, en parásito vírico, en malformaciones genéticas que mezclan las excrecencias y el deseo sexual y en mutaciones fisiológicas. La genética pues, es entendida de modo amplio y metafórico, es afectada por las torpezas posibles del cerebro o por los errores de los científicos.

En *Shivers*<sup>199</sup> (1975), unos seres parásitos crecen en el vientre de sus víctimas y se expanden como una epidemia vírica (se intercambia en el contacto boca a boca, son expulsados por cualquier orificio corporal y se pegan a la piel como sanguijuelas).

En *Rabia*<sup>200</sup> (1977), la protagonista, después de un accidente y una operación quirúrgica, desarrolla en la axila una punta orgánica en forma fálica, que tan sólo con sangre humana puede aliviar su hambre voraz.

En *Videodrome*<sup>201</sup> (1983), el cuerpo se modifica a través de la obsesión mental. Videodrome es un programa de televisión, de señal pirata, especializado en el sadomasoquismo extremo. El papel de la tecnología comparada con la sociedad y el individuo en particular es característico en la obra de Cronenberg: en esta película, el personaje protagonista está en un proceso continuo de enganche con la imagen, que gradualmente afecta y destruye su cuerpo. Su adicción psicológica llega a materializarse físicamente.

---

<sup>197</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op.cit., p. 186.

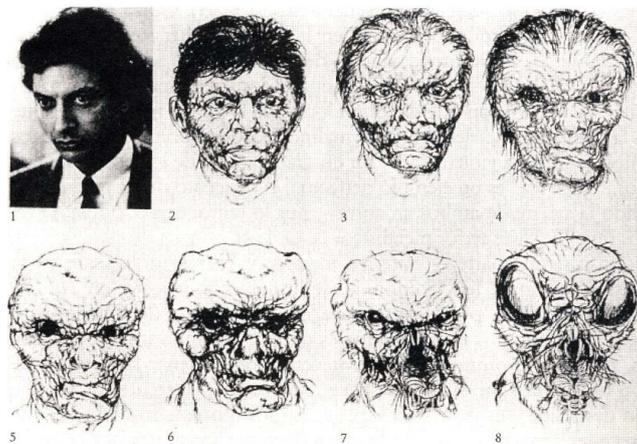
<sup>198</sup> NAVARRO, A. J. (2002). *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*. Valdemar. Madrid.

<sup>199</sup> BEARD, W. (2006). *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press. Canada, pp. 26-48.

<sup>200</sup> *Ibidem.*, pp. 49-70.

<sup>201</sup> KAUFFMAN L. S. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra. Madrid, pp. 170-172.

De todos modos, será en *La mosca*<sup>202</sup> (1986), donde sus ideas sobre la metamorfosis y la descomposición del cuerpo humano alcanzarán su expresión más elevada. Uno de los elementos más destacables de las películas de Cronenberg es que no se pasa reversiblemente de una forma humana a otra (hombre-lobo, vampiro), sino que el proceso de metamorfosis es permanente, cada día se originan cambios y en esa perpetua mutación, la degradación de la carne es imparable. Así, lo que importa no es tanto el resultado, como el proceso que convierte al ser humano en algo informe, a medio camino de todo (hombre, animal y, al final, máquina). Ello traerá consigo la anulación del narcisismo, pues la imagen unificadora del cuerpo se desmorona en ese proceso de transformación inaprensible. Los cambios se originan en el interior del cuerpo, nadie sabe lo que está naciendo y evolucionando dentro de él: los primeros efectos parecen mejorar su condición física (amante insaciable, fuerza muscular sobrehumana), para luego involucionar lentamente hasta convertirse en una mosca, en la que tan solo permanece un elemento de conciencia (la piedad) frente al instinto (sexual y alimenticio) del insecto.



David Cronenberg. *La mosca*. 1986.

En su película *Almuerzo desnudo*<sup>203</sup> (1991), la metamorfosis del organismo llega a una situación extrema, a un universo paranoico y alucinatorio donde encontramos, en un proceso de inversión total, máquinas de escribir antropomorfas

<sup>202</sup> BEARD, W. (2006), op. cit., pp. 198-233.

<sup>203</sup> *Ibidem*, pp. 277-337.

parlantes (al pulsar las teclas los dedos penetran en una materia orgánica: viva y mecánica a la vez) y personajes infectados por un virus que convierte sus cuerpos en máquinas, al tiempo que disocia sus órganos, hinchando y deshinchando sus miembros.

Es interesante subrayar que en aquella época la conocida compañía de automóviles Honda, había empezado ya la creación del primer Robot antropomorfo, con el propósito de ayudar la gente en los trabajos domésticos. Después de años de investigaciones y pruebas, en 1986 llegaron a crear el componente más importante de la máquina antropomorfa, los pies. Este logro presentó muchas dificultades en el equilibrio, y eso se debe a que la mente humana controla doscientos músculos para poder mover los pies y conseguir caminar. Estuvieron años observando el movimiento humano para poder aplicar un mecanismo que imitase el caminar humano. Al final, en 1993, Honda conectó los dos pies con un cuerpo mecánico parecido al cuerpo humano y creó el primer antropomorfo, el *PI*. Siguieron otros más desarrollados, pero aún el modelo más reciente y desarrollado no puede exceder la inteligencia de un niño de un año de edad<sup>204</sup>.

### **3.5.3. El cuerpo bajo el prisma imaginación-realidad-interactividad en David Lynch.**

David Lynch es el director de cine que explora la extraña naturaleza humana, supera los límites cinematográficos y explora el ángulo más oscuro del hombre, visualizando los temores del *ego* más profundos. Varias críticas sobre sus proyecciones interpretan la imagen lynchiana como surrealista, pero el mismo autor reniega que su cine sea calificado como tal. Será probablemente porque el argumento principal de Lynch es alejarse de la línea narrativa tradicional (nudo, desarrollo y desenlace) y crear un mundo fuera de los marcos narrativos delineados, ya que, según

---

<sup>204</sup> Robosapiens (2003). Producción de Eagle and Tagle [dvd]. Discovery Chanel. Basado en el libro de MENZEL, M. y D'ALUISIO, F., *Robo Sapiens: Evolution of a new Species*.

él: *la contemporaneidad imposibilita la narración y la propia palabra pierde su valor*<sup>205</sup>.

Lynch hizo su debut oficial con el largometraje *Eraserhead* en 1977. Se trata de un varón joven que se casa con su esposa por estar embarazada. Desde que nace la criatura, sucede un cambio radical en el matrimonio y la mujer abandona a su marido y a su hijo. Es cuando empieza a avanzar una relación más profunda entre el padre y el hijo, hasta que el padre llega a matar al hijo con sus propias manos. Una película de las más misteriosas de la época, que se convierte en aún más misteriosa por no dejar una interpretación concreta el mismo autor.



*David Lynch. Eraserhead. 1977.*

A primera vista, un análisis fugaz del contenido sería que el director juega con los miedos y ansiedades del hombre frente a la paternidad. Es casi un pensamiento obvio, porque la figura del niño tiene más aspecto animal que humano. Algunos consideran que, a partir de una escena empieza a desarrollarse un sueño, una pesadilla del protagonista llena de alegorías, por lo que, a partir de ahí, una interpretación concreta sería inválida. En varias entrevistas, el autor ha asegurado que ninguna interpretación dada de espectadores y críticos ha acercado a las ideas que él mismo quiso aportar a través de esa película. Pero es precisamente lo que le parece más

---

<sup>205</sup> ROMÁN, Á. (2004). *Ensayos de la Mirada: El hombre y su proyección en el cine contemporáneo*. Estudio Euroláser. España, p. 83.

importante, por lo que no quiere revelar su propia intención, ya que no tiene más valor de lo que piensa cada individuo o de lo que probablemente se identifica<sup>206</sup>.

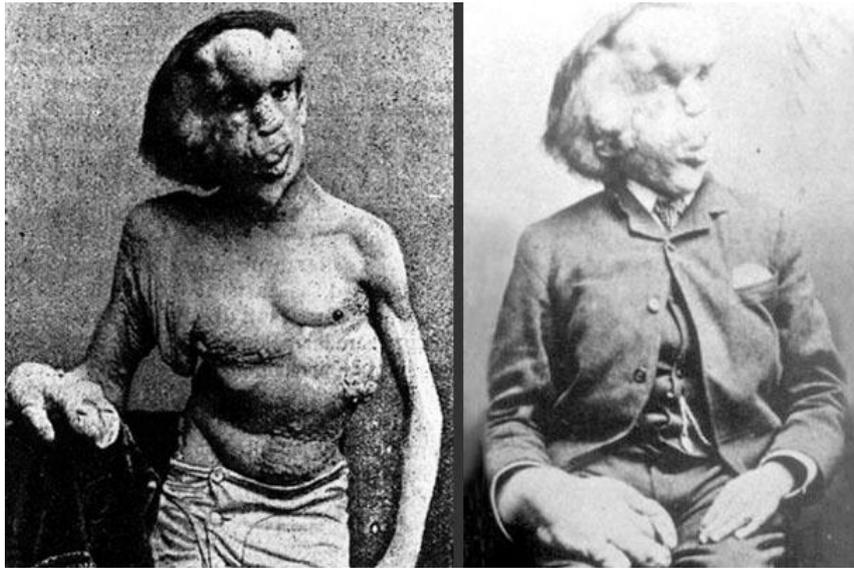
Sin embargo, en *Eraserhead* y en la película que siguió, *The Elephant Man* (*El hombre elefante*), de 1980, es donde Lynch utiliza la imagen física del hombre como figura clave e interactiva con su alrededor. De hecho, entre las dos películas escribió otro guion titulado *Ronnie Rocket*, donde aparecía un ser deforme que había sido sometido a múltiples operaciones quirúrgicas contra su voluntad, incluida la implantación de una mata de pelo pelirroja. El personaje era secuestrado por dos cirujanos (asimismo forajidos) que le insuflaban vida pero que le provocaban un indeseado efecto secundario: necesitaba conectarse a un enchufe cada dos por tres. La acción se completaba con unos tipos llamados Hombres Donut, que tenían terribles poderes y eran capaces de obligar a cualquiera que les cayera mal a comerse sus propias manos<sup>207</sup>.

En el caso de *The Elephant Man*, la deformación física es real, el guion se basa en hechos reales y el protagonista Joseph Merrick (5 agosto 1862 – 11 abril 1890) no es actor, sino el mismo hombre con la discapacidad tal y como la vive. La película de Lynch revela una parte de la vida de Merrick: grotescamente deformado de nacimiento, con la cabeza de doble tamaño que lo normal, con la columna vertebral torcida y con el brazo derecho inútil, se encuentra abandonado por su padre y su madrastra. A los diecisiete años entra en una clínica de Londres. Cuatro años después, conoce a un director de circo que le propone exhibirlo en su espectáculo. Se exhibe en el circo como un caso extravagante, hasta que un doctor paga una cuota a su explotador para llevarlo e investigar su condición. Resulta que el doctor encuentra interesante no solo su deformación excepcional, sino también su carácter y forma de ser. Le ayuda integrarse en la sociedad, comunicarse y desarrollar su personalidad. El desafortunado hombre elefante se hace famoso y adquiere el respeto de los demás que hasta entonces no había conocido. El aspecto horroroso de Merrick representa la belleza interior, criticando de esa manera el papel del aspecto físico en la sociedad.

---

<sup>206</sup> BARNEY, R. A. (ed., 2009). *David Lynch: Interviews (Conversations With Filmmakers Series)*. Univ. Press of Mississippi. U.S.A, p. 3.

<sup>207</sup> LYNCH, D. *Ronnie Rocket or The Absurd Mystery of The Strange Forces of Existence* [En línea]. Guión escaneado por Mike Dunn and Jim Pellmann. Propiedad de David Lynch. Registrado con W.G.A. Disponible en: <http://www.lychnet.com/rrscript.html> (septiembre 2011).



John Merrick (1862-1890), protagonista de la película *The Elephant man*. 1980.



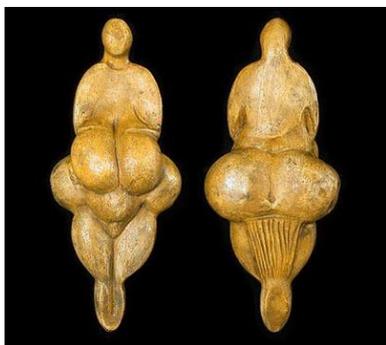
CAPÍTULO IV:  
**ARTES PLÁSTICAS: UN DIÁLOGO ENTRE ESTÉTICAS**

---



#### 4.1. Los orígenes de un cuerpo estereotipado.

A nivel mundial, en cada período histórico predominan distintas percepciones en lo que concierne a la belleza. El ideal del cuerpo humano perfecto es un resultado de la cultura: funciones religiosas, economía, publicidad, entre otros factores. La definición de la belleza no es la inmanente y objetiva calidad de las cosas; cada edad, lugar y clase social formó su propio ideal de ella. Asimismo, la belleza ideal corresponde a la sensación estética de la gente en un período dado, pero fácilmente podemos reconocer que existe un tipo de belleza la cual reproduce un placer estético en la mayoría de personas de razas determinadas, durante toda la historia. La filosofía es la que pretende encontrar los caracteres comunes que permitan definir la belleza objetivamente, a fin de establecer las leyes que dirigen el gusto estético. Bien se comprende la dificultad de concretar dichos caracteres, dado que muchos son los factores (conocimiento, psicología, lógica, experiencia, etc.) que justifican cierta subjetividad.



Venus de Lespugue



Venus de Willendorf



Venus de Dolní Věstonice

La figura femenina, que en muchos casos representa la belleza, apareció principalmente en el arte paleolítico mostrada a través de esculturas de piedra. La Venus de Willendorf, una de las primeras manifestaciones escultóricas del hombre, compone, durante toda la historia, un enigma para la aprehensión de imágenes no realistas del cuerpo humano. Lo más misterioso de esa figurita, que solo mide diez centímetros, es la exageración de algunas partes del cuerpo femenino, en contraste

con otras partes que casi faltan totalmente. No se saben las intenciones del creador primitivo, aunque parece razonable la idea de que algo les atraía en esas partes del cuerpo femenino para enfatizarlas tanto.

Es interesante la comparación que hizo el profesor Ramachandran para acercarse a la mente del creador de aquella época y así entender una posible lógica en la creación de las estatuas prehistóricas con rasgos anatómicos similares<sup>208</sup>. Se basó en la serie de experimentos que realizó Niko Tinbergen en gaviotas argénteas, para demostrar que las crías corresponden mejor al color rojo del pico de la madre y que esto es realmente lo que les atrae para localizar la comida que ella les trae. Entonces explicó que las crías están genéticamente predispuestas a sentirse atraídas por el color rojo más que por otros colores<sup>209</sup>. Partiendo de esa idea, Ramachandran, interpretó el comportamiento de los creadores de las Venus como el instinto primitivo del hombre hacia las partes del cuerpo femenino que representan la fecundidad y dan placer mental y visual. En esas estatuas dichas partes de la anatomía humana se exageran: abdomen, caderas, pechos, muslos, vulva. Por el contrario, otros detalles anatómicos son descuidados o están ausentes, especialmente brazos y pies. Las cabezas están a tamaño pequeño y desprovistas de detalle.

Sin embargo, los indígenas creadores de la época paleolítica no tenían ningún modelo científico y tampoco tenían ninguna filosofía avanzada en que basar esas creaciones. En el mundo contemporáneo, por otra parte, la belleza se introdujo en la investigación empírica y científica y la noción de la belleza adquirió bases e ideales.

#### **4.1.1. Los cánones de belleza humana según los egipcios.**

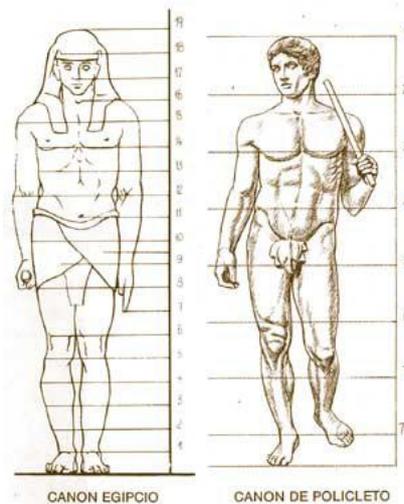
La civilización Egipcia, durante los años 2.600-1.100 a. C., fue la primera que intentó representar los rasgos faciales y corporales basándose en una metodología numérica. En un principio utilizaron líneas horizontales y más tarde horizontales y

---

<sup>208</sup> De la misma categoría: La Venus Kostienki de Rusia, la Venus de Grimaldi de Francia, la Venus de Moraban de Eslovaquia, la Venus Dolní Věstonice de República Checa etc. Véase: How art made the world (2006). Part I [Video Xvid]. BBC.

<sup>209</sup> KRUK, H. (2003). *Niko's nature: The life of Niko Tinbergen and his science of animal behaviour*. Oxford University Press. New York.

verticales con el fin de esbozar figuras con proporción ideal. Los cánones egipcios de belleza se mantuvieron iguales durante todo el Antiguo Egipto (Imperio Antiguo, Imperio Medio e Imperio Nuevo). Resulta que el rostro ideal, según los cánones egipcios, era amplio, con frente inclinada, ojos prominentes, labios carnosos y barbilla prolongada<sup>210</sup>.



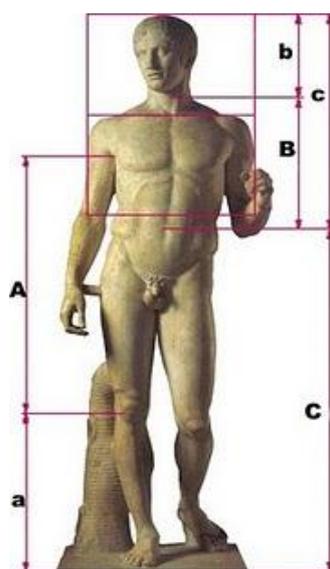
#### 4.1.2. La divina proporción en el arte griego antiguo.

Durante los siglos IV y V a. C., la civilización Griega dio a la estética valor filosófico por primera vez. Según los griegos antiguos, el rostro dotado de hermosura ideal se debía a una proporción perfecta y harmónica. «Πίστευαν ότι το όμορφο πρόσωπο μεταφραζόταν σε τέλειες και αρμονικές αναλογίες των χαρακτηριστικών του.»<sup>211</sup> Aunque la filosofía de la época predicaba que la belleza no solo se basaba en la belleza formal, sino también se identificaba con la inteligencia, la honestidad y el reconocimiento público, los filósofos griegos desarrollaron una ideología profunda sobre los cánones proporcionales de la belleza ideal. Sobre todo, Policleto (± 480-420 a. C.) y Fidias (± 490-430 a. C.) son los que aplicaron fielmente las relaciones

<sup>210</sup> LARRABEE, W. F. (01/12/1987). Facial analysis for rhinoplasty. *Otolaryngologic Clinics of North America*. 20(4), pp. 653-674. Citado en ΜΗΛΙΩΝΗΣ, Χ. Α. (13-12-2007). Η ιστορική εξέλιξη της ανατομικής μελέτης και απεικόνισης του ανθρώπινου προσώπου (en línea). *Αρχαία Ελληνική Ιατρική*. Tomo 25, Vol. 6, noviembre - diciembre 2008. Athens Medical Society, pp.799-810. Disponible en: <http://www.mednet.gr/archives/2008-6/pdf/799.pdf> (diciembre 2010).

<sup>211</sup> ΜΗΛΙΩΝΗΣ, Χ. Α. (13-12-2007), op. cit., p. 800.

analógicas entre los miembros del cuerpo y los rasgos faciales. Incluso, la escultura de Policleto *Doriforo* se consideró «Κανόν» (canon), porque expresaba sus conceptos de estética y servía como modelo ideal de medidas y proporciones para los demás artistas de su época. Algunos de los cánones que utilizó Policleto en *Doriforo* se observan en la analogía de la altura del rostro en combinación con la altura del cuerpo, la cual es 1/10, así como en la altura de la cabeza en combinación con la altura del cuerpo, la cual es 1/8<sup>212</sup>.



*Doriforo*, Policleto

Todos los seres vivos, incluso el ser humano, se conectan entre ellos misteriosamente con un fenómeno biológico conocido como «divina proporción»<sup>213</sup>. Dicho término expresa una relación biológica exacta, la cual conecta analógicamente las distintas estructuras de los seres vivos. La relación divina que hizo posible medir la belleza fue el «número de oro» 1,6180...<sup>214</sup> Se cree que Fidias fue el primero que aplicó la proporción áurea en sus esculturas. Por lo tanto, el matemático americano

<sup>212</sup> ΜΗΛΙΩΝΗΣ, X. A. (13-12-2007), op. cit., p. 800

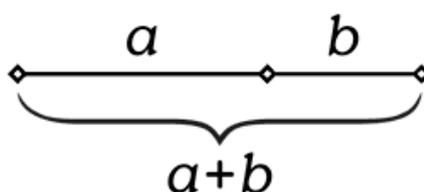
<sup>213</sup> También llamado número áureo, número dorado, razón áurea, razón dorada, media áurea y proporción áurea.

<sup>214</sup> BASHOUR, M. (2007). *Is an Objective Measuring System for Facial Attractiveness Possible?* Universal Publishers. Florida.

Mark Barr, hacia principios del siglo XX, llamo el número representativo de la proporción ideal «φ», de la primera letra del nombre del escultor<sup>215</sup>.

$$\varphi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \approx 1,618033988749894848204586834365638...$$

A nivel de la geometría, ese número es una división de un segmento a dos, según las proporciones dadas por el número áureo. La longitud total a+b se constituye del segmento más largo a y del segmento más corto b.



Dos números **a** y **b** están en razón áurea solo cuando:

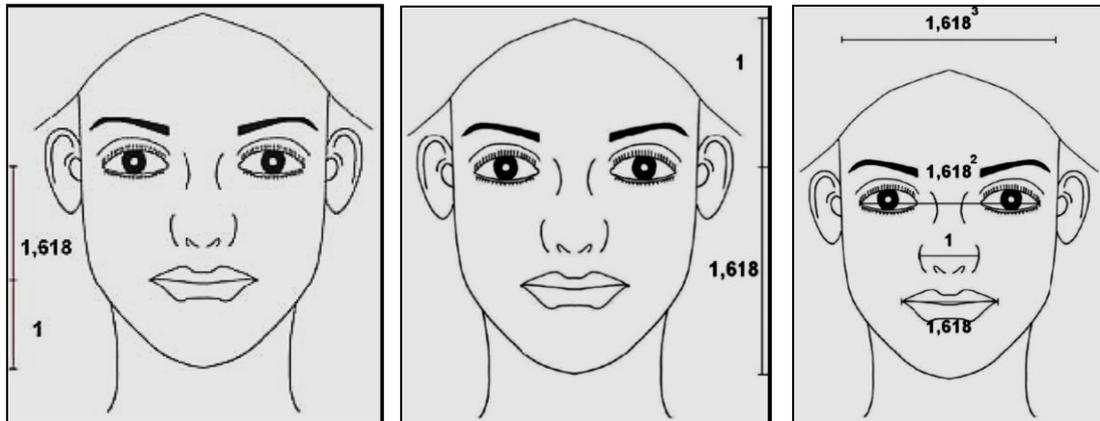
$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \varphi$$

El número «φ» está presente en las diferentes creaciones de la naturaleza; está presente de manera absoluta en las partes de nuestro cuerpo, en los órganos, así como en el sistema. La existencia de esa proporción en el cuerpo humano crea analogías estéticamente equilibradas y armónicas para la percepción de la mente humana. La proporción divina se aplica también al rostro humano; por ejemplo, si consideramos la distancia entre el borde de los labios hasta el punto más bajo de la cara, entonces la distancia vertical entre el borde de los labios hasta el rabillo del ojo corresponde a 1,618.<sup>216</sup> Asimismo, la distancia vertical entre las pupilas de los ojos y el punto más bajo de la cara con la distancia vertical entre el punto superior del frente y las pupilas de los ojos corresponde a 1,618:1. La misma analogía se aplica en la altura del rostro

<sup>215</sup> POSADA, S. R. (2007). *La armonía de las formas*. Norma. Colombia.

<sup>216</sup> ΜΗΛΙΩΝΗΣ, X. A. (13-12-2007), op. cit., pp. 807-808.

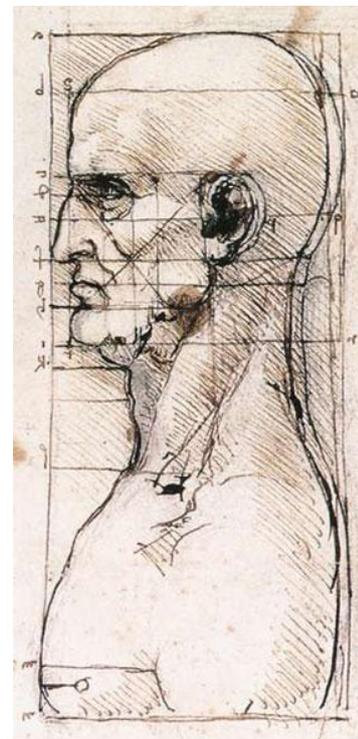
en combinación con la anchura del mismo. Estos paradigmas componen solo la mínima muestra en comparación con la variedad y cantidad de los miembros corporales donde se aplica la proporción divina, tanto en los seres humanos como en los seres animales de todas las especies.



La proporción divina aplicada en el rostro

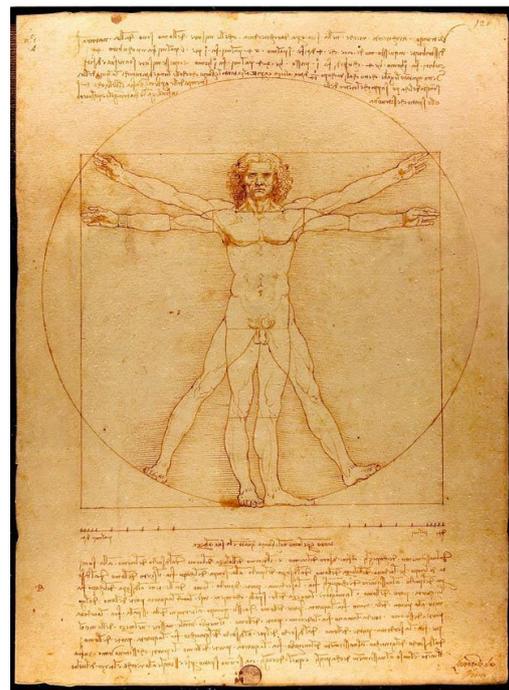
#### 4.1.3. Las proporciones corporales en el Renacimiento.

En el arte, el Renacimiento fue la época que mayor importancia dio a la anatomía y belleza humana. Leonardo Da Vinci ha aplicado razones matemáticas sobre la figura y el rostro atractivo. Estudió las proporciones ideales del rostro y el cuerpo y las aplicó a su obra. Entre otros estudios, Da Vinci realizó varios dibujos en los cuales se puede observar la división del rostro en tres partes verticales de igual tamaño y cinco partes horizontales. También se observa que la longitud de la nariz era la misma que la longitud de la oreja. En cuando a la longitud del rostro en comparación a la longitud del cuerpo entero, igual que en el caso de *Doríforo* de Policleto, sostenía que existía una analogía 1/10, mientras que la altura de la cabeza era el 1/8 del cuerpo entero.



El hombre de Vitruvio es un dibujo creado por Leonardo Da Vinci alrededor del año 1487. Está acompañado de anotaciones basadas en el trabajo del famoso arquitecto Vitruvius Pollio. El dibujo representa una figura masculina en dos posiciones sobrepuestas con sus brazos y piernas aparte y simultáneamente en un círculo y un cuadrado. El dibujo y el texto componen el «Canon de Proporciones» o, menos a menudo, las «Proporciones del Hombre». Vitruvius describió la figura humana como la fuente principal de la proporción entre los órdenes clásicos de la arquitectura<sup>217</sup>. Esta imagen ejemplifica la mezcla del arte y la ciencia durante el Renacimiento y es el ejemplo perfecto del gran interés de Da Vinci por la proporción. El cuerpo humano está dividido en dos mitades por los órganos sexuales, mientras que el ombligo determina la sección áurea. En el recién nacido, el ombligo ocupa una posición media y con el crecimiento migra hasta su posición definitiva en el adulto. En los apuntes del dibujo, se dan también otras veinte relaciones entre los miembros del cuerpo.

A partir de esta época, podemos contar con una belleza, tanto corporal como facial, objetiva y matemáticamente demostrada. Entonces, abren las puertas de un razonamiento sobre lo que puede considerarse normal, asimismo anormal y fuera de los cánones de belleza, del cuerpo que figura en la obra de arte.



Leonardo Da Vinci, *El Hombre de Vitruvio*.

<sup>217</sup> KRUUK, H. (2003), op. cit.

#### 4.1.4. Aproximación a la filosofía de la belleza objetiva: Alejandro Deustua.

Alejandro Deustua, en su ensayo titulado *La Definición de lo bello*, propone un método que, según él, pueda servir de criterio para explicar los caracteres objetivos atribuidos a la belleza y de este modo encontrar una definición objetiva<sup>218</sup>. El autor empieza distinguiendo dos categorías de belleza, considerando que la posible definición encontrada será aplicable a ambas. Es por una parte la belleza estática y por otra la belleza dinámica. La belleza estática es aquella que observamos en las cosas detenidas. Ella se revela a la primera mirada, existe en un determinado momento y en función de aquel momento; después puede perdurar, ampliarse, reducirse, o incluso extinguirse. La belleza dinámica es aquella que asocia la armonía de formas a una agradable interrelación con el observador. Con todo, la interrelación predomina sobre las formas. Personas que considerábamos feas, después de una convivencia dinámica pueden tornarse totalmente diferentes.

El punto de partida del autor es la libertad. Se refiere a la libertad estética concebida en la actividad artística. A través del desarrollo de la libertad, explicará la revolución estética en la historia del arte:

*Nace el hombre con una tendencia innata al movimiento, que engendra una aspiración de libertad sin límite, (...) el hombre satisface ampliamente ese instinto de lo mejor en el mundo de la imaginación, creando formas que contengan la mayor libertad por la sistematización de los elementos ofrecidos en la realidad percibida y sentida.*<sup>219</sup>

La expresión de la libertad en la obra de arte es la gracia, la cual encierra dos elementos que corresponden a los factores subjetivo y objetivo de la conciencia estética: la idea de libertad y el orden dentro del que esa libertad se realiza.

Para Deustua las distinciones entre estética y lógica, entre estética y moral, y entre estética y religión no son inactivas. En ellas están las respuestas al recorrido

---

<sup>218</sup> DEUSTUA, A. O. (1923). *Estética general. Parte primera: La conciencia estética. Capítulo XXVII: La definición de lo bello*. Imp. Eduardo Rávago. Lima, pp. 913-921. En: GAOS, J. (1993), op. cit.

<sup>219</sup> GAOS, J. (1993), op. cit., p. 915.

hecho por su pensamiento. Estas distinciones expresan en lo que están interesadas las posiciones filosóficas de la época.

La distinción entre la lógica y la estética parte del reconocimiento de que la ciencia y el racionalismo han subordinado siempre el sentido de lo bello. La idea de orden, más ligada a los campos de la ciencia y la matemática, ha tenido un dominio claro sobre la libertad, la creación y la realidad misma. El reconocimiento de lo bello como la expresión más auténtica de la libertad supone y exige una toma de posición contra la práctica del racionalismo y del intelectualismo. La postura de Deustua está al frente del estilo platónico de que la realidad es el mundo ideal, para él no hay dos mundos sino que la libertad se incluye en lo real y es su fundamento:

*La idea de orden se obtiene mediante una idealización de la realidad. El espíritu se eleva a la idea de orden idealizado, el estado dentro del que se desarrolla la libertad, para alcanzar un estado superior, que ofrezca mayor goce y felicidad por el desenvolvimiento de mayor energía con la menor resistencia, combinando formas nuevas, que constituyen ese estado y orden superior, que califica como más perfecto.*<sup>220</sup>

El bien y belleza no son elementos contradictorios sino más bien complementarios, pero tampoco pueden ser confundidos. Según Deustua, la moral está subordinada a lo bello, a la libertad. El pensar de Deustua está fundado en la búsqueda de una moral que tiene como su núcleo la libertad. La moralidad y el ejercicio de la libertad, en sentido estricto, tampoco se confunden. La libertad es el asiento de la moral. Por ello, le parece que la multitud de teorías morales expresan inequívocamente una crisis del racionalismo y del intelectualismo. La moral se afirma en la libertad y esta no tiene otro terreno más fecundo para expresarse que el espacio de lo estético. Lo estético y lo bello dan forma a los ideales morales. Se trata, pues, de una moral que reorienta su sentido a partir del reconocimiento del valor de la libertad y no por una deducción intelectualista de la razón.

---

<sup>220</sup> GAOS, J. (1993), op. cit., p. 914.

Tenemos que considerar también las yuxtaposiciones entre belleza natural y belleza artística. La relación tradicional entre belleza y arte se ha modificado con la llegada de las teorías contemporáneas de estética. La posición clásica de que el arte se aprecia según su valor de belleza, en nuestros días, compone la mera teoría proveniente de la historia. La belleza no es hoy una cualidad necesaria en la producción de la obra de arte.

La distinción entre arte y belleza no es nueva. La idea existe aún en las teorías platónica y aristotélica<sup>221</sup>. Según ellos, la obra de arte imita la naturaleza y el propósito de la obra no es imitar la imagen real sino las ideas que están bajo esta imagen. La belleza real que refleja la verdad es la belleza ideal, pero el arte es falso e ilusorio así que no puede ser verdaderamente bello:

*(...) el universo o la naturaleza es la obra maestra del demiurgo (...) y el hombre nada puede añadir, ni tampoco crear, pues es parte de la naturaleza misma y no puede trascender o superar la misma*<sup>222</sup>.

Sin embargo, dicha teoría se modifica en la filosofía posterior y llega a cambiar radicalmente con Herder, donde:

*En oposición a Aristóteles se introduce una nueva visión de la naturaleza en que el demiurgo se funde con la naturaleza material y la misma naturaleza se concibe como «marcha de Dios en la naturaleza» o sujeta a un plan divino. O también como fuerza vital, dinámica, que es el «único principio de la vida», «el único principio orgánico de la naturaleza»*<sup>223</sup>.

De este modo, en el pensamiento contemporáneo:

*La naturaleza no es la mera acumulación de cosas, de productos, imagen que había impuesto la nueva ciencia, ni tampoco un ser perfecto, terminado, con*

---

<sup>221</sup> MATURO, G. 1999. *Marechal, el camino de la belleza*. Biblos. Buenos Aires.

<sup>222</sup> TOLLINCHI, E. (1989), op. cit., p. 152.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 153.

*el cual haya que coincidir por medio de la verdad, sino una fuerza productora misma «enérgeia» más que «ergon»<sup>224</sup>.*

Según Kant, la belleza natural era diferente de la belleza artística. Hacia el final del siglo XVIII, afirmó que el arte bello tenía la capacidad de despertar en el observador el sentimiento de placer. Lo que definía realmente la belleza era, por tanto, unos efectos formales sobre la sensibilidad de cada individuo y varía según el propio gusto<sup>225</sup>. Para Kant, el sentido de la belleza no se puede concretar a través del concepto de la perfección; entre la hermosura y la bondad existe una diferencia lógica y además una diferencia específica:

*El juicio estético se llama precisamente así porque su motivo no es un concepto, sino el sentimiento que produce en nosotros la actividad armónica, el armónico y simultáneo juego de las facultades del espíritu, armonía que se siente y no se razona<sup>226</sup>.*

Si no existe regla que defina la belleza resulta que ella es subjetiva.

Durante el transcurso del tiempo, varias teorías llegaron para añadir más reflexiones, o yuxtaposiciones sobre las teorías anteriores. Arthur Coleman Danto consideró que a partir del vanguardismo el espacio de la belleza no estaba en la definición ni la esencia del arte<sup>227</sup>. Humberto Eco por su parte, ha sido realista afirmando que la belleza, sea natural o sea artística, se define con la frase clave «*visa placent*» (el placer de la vista): *Beautiful things please us when they are seen*<sup>228</sup>. El positivismo de Taine considera lo bello como una entidad absoluta e independiente del hombre, donde él adapta sus sentimientos estéticos<sup>229</sup>.

---

<sup>224</sup> TOLLINCHI, E. (1989), op. cit., p. 153.

<sup>225</sup> VEGA, J. F. (2007). *Lo contrario de la infelicidad*. Prometeo. Buenos Aires.

<sup>226</sup> ROXLO, C. (2008). *Curso de Estética*. Bibliobazaar. Charleston, p. 46.

<sup>227</sup> DANTO, C. D. (2003). *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art* (The Paul Carus Lectures 21). Open Court Publishing. Illinois.

<sup>228</sup> BONDANELLA, P. (1997). *Humberto Eco and the Open Text: Semiotic, fiction and the popular culture*. Cambridge University Press. New York, p.13.

<sup>229</sup> GAOS, J. (1993). *Obras completas (Tomo V): Pensamiento hispanoamericano. Antología del pensamiento de la lengua española en la edad contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Existe una abundante filosofía de lo feo y se recorrió un largo camino hasta que la fealdad tomó su sitio en este terreno filosófico, que en realidad funciona como un método tanto de aplicación al arte como de reflexión sobre la actividad artística:

*El método de la estética filosófica es reflexivo y analítico. Es un retorno del pensamiento sobre sus intuiciones espontáneas; es una toma en consideración de los fenómenos y su dirección, ya sea para profundizar sobre lo vivido, o para organizar los conceptos en estructuras de conjunto o para encontrar en los hechos rasgos de sus condiciones a los cuales podremos referirnos. El método filosófico puede, así, aplicarse al arte como actividad creadora del espíritu humano, y la reflexión encuentra en el arte ejemplos típicos de lo que constituye la creación, la contemplación, las esencias, los modos de existencia<sup>230</sup>.*

Como se ha referido en las páginas anteriores, la fealdad, desde Platón a Baumgarten, carece de lugar independiente y es simplemente lo antónimo de lo bello. En otras palabras, no es una idea propiamente estética, sino no-belleza. Baumgarten, en 1750, abre el camino de la independencia a la estética y la define como disciplina independiente. Desvincula la estética de la práctica artística, porque la estética forma la reflexión teórica sobre los hechos artísticos<sup>231</sup>. En este sentido, el demiurgo, a la hora de crear, no considera la estética como una teoría conductora para su obra. Del mismo modo, desvincula la teoría estética de la enseñanza de las artes y la poesía; asimismo de la crítica, porque no considera que la filosofía estética sea un juicio. La desvincula también de la psicología. Considera que el gusto no tiene lógica y no se basa en el conocimiento, por eso es absolutamente subjetivo. Sin embargo, reconoce la confluencia con la psicología a la hora de análisis de los sentimientos que genera la estética, tanto en el creador como en el espectador. Por último, distingue la teoría estética de los valores morales.

En 1853 aparece *La estética de lo feo*, del filósofo alemán Rosenkranz, dando sentido a las categorías negativas de la estética y estableciendo así la categoría de lo feo. Con la teoría de Rosenkranz, tanto lo feo como lo bello se integran en la obra de

---

<sup>230</sup> SOURIAU, É. (1998), op. cit., p. 537.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 535.

arte. El elemento presentado en la obra no obedece a la ley formal y la belleza no solo consiste en la armonía y el equilibrio en la composición de la imagen, sino también a la tensión que provoca la misma.

*Tan completamente dinámica es la categoría de lo feo, e igualmente necesaria que su contraria, la categoría de lo bello. Ambas se niegan a ser fijadas, mediante una definición, como pretende toda estética cuyas normas se basan en esas categorías aunque sea de manera muy indirecta. El juicio de que algo (un paisaje devastado por la industria, un rostro deformado por la pintura) es simplemente feo puede ser la respuesta espontánea a esos fenómenos, pero carece de la autoevidencia con que se presenta*<sup>232</sup>.

Según Rodríguez Tous, entre las teorías estéticas de Baumgarten y Rosenkranz surgieron problemas en lo que concierne al discurso concreto sobre la producción artística así como sobre la producción misma<sup>233</sup>. El filósofo Kant aportó a estos problemas las reflexiones de la primera parte de su *Crítica del Juicio (Kritik der Urteilskraft, 1790)*, donde presenta su teoría contraria a la tesis de Baumgarten y define la estética como el estudio del *juicio del gusto*, quitando de esta manera toda la posibilidad de una ciencia de lo bello. Cabe considerar que la filosofía de Kant no se centra en la belleza en el arte tanto como en la belleza de los productos de la naturaleza<sup>234</sup>. Sin embargo, dedicó unos apartados a distinguir entre naturaleza y arte, en consideración a que el arte en particular, es un producto derivado a través de un acto. En cuando a las producciones de la naturaleza, ellas no incluyen ninguna reflexión racional. Según Kant, deberíamos llamar arte solamente el producto creado con libertad a través de un anhelo que sitúa la razón en la base de la acción: *By right we ought only to describe as Art, production through freedom, i.e. through a will that places Reason at the basis of its action*<sup>235</sup>. Es decir, lo que se produce sin restricciones y propósitos específicos se denomina arte. En el caso contrario, que el objeto se produce con un fin específico (por ejemplo para obtener dinero) entonces es artesanía. Del mismo modo, el arte “estético” es el que provee placer diferenciándose del arte

<sup>232</sup> ADORNO, T. W. (2004) *Teoría estética. Obra completa, 7*. Akal/ Básica de bolsillo. Madrid, p. 69.

<sup>233</sup> RODRÍGUEZ TOUS, J. A. (2002), op. cit., p. 11.

<sup>234</sup> FIANZA, K. 2008. La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público [en línea]. *Filos.* vol. 64 (29-02-2012), pp. 49-63. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-43602008000100004&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-43602008000100004&script=sci_arttext&tlng=en) (febrero 2012).

<sup>235</sup> KANT, I. (2007). *Critique of Judgment*. Cosimo. New York, p. 109.

«mecánico» (artesanía). Por arte mecánico se entiende el arte que se dirige hacia la creación de un cierto objeto a través de una serie de acciones adecuadas para ese propósito.

De todo ello resulta que las perspectivas estéticas del arte son mayores que las perspectivas estéticas de la naturaleza, puesto que el arte tiene el poder de generar la posible fealdad proveniente de la naturaleza de manera bella. Por ejemplo, una fruta podrida y en descomposición que, desde luego, no es una imagen placentera, puede reproducirse a través del arte de manera estéticamente bella.

#### 4.2. Las raíces y el desarrollo de la deformación corporal en las artes plásticas.

Antes de que la estética de lo feo ocupara su propio espacio independiente con la teoría del filósofo Rosenkranz en 1850, existía una categoría que se basaba absolutamente en la deformación del cuerpo: lo grotesco<sup>236</sup>. Esta categoría apareció en la última década del siglo XV con Leonardo Da Vinci, fascinado de la extrañeza que poseen algunas personas. Dentro de la amplitud de ángeles y madonas que figuraban en sus cuadros, realiza una serie de dibujos caricaturescos de especial interés para la época en que fueron realizados.



El término grotesco está excluido de la teoría estética hasta el Romanticismo y tras deslindarse de lo bello, de lo sublime y más tarde de lo cómico, tomó su propio

<sup>236</sup> FERNANDEZ, B. R. (2004). *De Rabelais a Dalí, la imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de València, Valencia, p. 103.

espacio. Con lo grotesco, una parte humorística se incluye en lo estéticamente feo, ya que posee un cierto humor y encanto. Se trata de una transformación o una recreación de lo ya existente en la naturaleza, pero de una recreación que no se aleja mucho de lo que concuerda con el ojo, y que se percibe como algo que pudiera haberse existido. Y eso, porque integra la simple exageración de los componentes o la combinación de diferentes elementos. Como afirma George Santayana, igual que en lo cómico, en lo grotesco *encontramos esta misma yuxtaposición de una idea nueva y otra vieja*<sup>237</sup>. En esta combinación, si la parte nueva no es tan extraordinaria, solo hace falta cierto tiempo para establecerse en la mente y acostumbrarse a la imagen:

*Desaparece entonces la incongruencia con el tipo convencional, y lo que al principio era imposible y ridículo acaba ocupando su sitio entre los ideales reconocidos*<sup>238</sup>.



Leonado Da Vinci, ilustraciones grotescas. 1488-1490.

<sup>237</sup> SANTAYANA, G. (1999). *El sentido de la belleza: Un esbozo de teoría estética*. García Trevijano, C. (traducción). Tecnos. Madrid, p. 197.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 196.

#### 4.2.1. La modificación del criterio estético del creador y sus factores sociopolíticos.

Sánchez Castillo dividió al creador en dos categorías: el creador que a través de su obra manifiesta la realidad que vive y el creador-turista intelectual refiriéndose al artista que no testimonia lo que vive realmente o lo que sufre, sino que plantea una idea con la que se ha cruzado o incluso hechos que ha leído o escuchado. Esta división se basa en la diferencia entre el testimonio y el planteamiento que manifiesta una obra de arte y es importante, porque un testimonio incluye una parte moral igual que se liga directamente a la crítica y por consiguiente a la denuncia<sup>239</sup>.

Este tipo de arte testimonial toma un lugar importante durante el siglo XVII, en los pintores Velázquez, Rembrandt, Ribera y el Bosco, quienes se centran en las figuras de bufones, monstruos, mendigos, idiotas y borrachos, los martirios de los santos, etc.; figuras redondeadas de lo repugnante, lo siniestro, lo doloroso o lo terrorífico. Juegan con la fealdad y pintan temas sobre el lado oscuro de la experiencia del hombre en el mundo, experiencias que no pueden figurar con la cierta armonía que manifiesta lo bello.



Hieronymus Bosch (El Bosco). *El jardín de las delicias*. 1503-1504

<sup>239</sup> FERNÁNDEZ, M. D. 2008. *La guerra nos da forma, o el impacto de las imágenes en una sociedad globalizada*. Pp. 379-388. En: CABAÑAS. B., M. y YARTO E., A., L., RINCÓN, G., W. (coords.) 2009. *Arte en Tiempos de Guerra*. XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte (noviembre de 2008, Madrid). Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid.



Diego Velázquez.

*El niño de Vallecas o Francisco Lezcano.* 1642-45



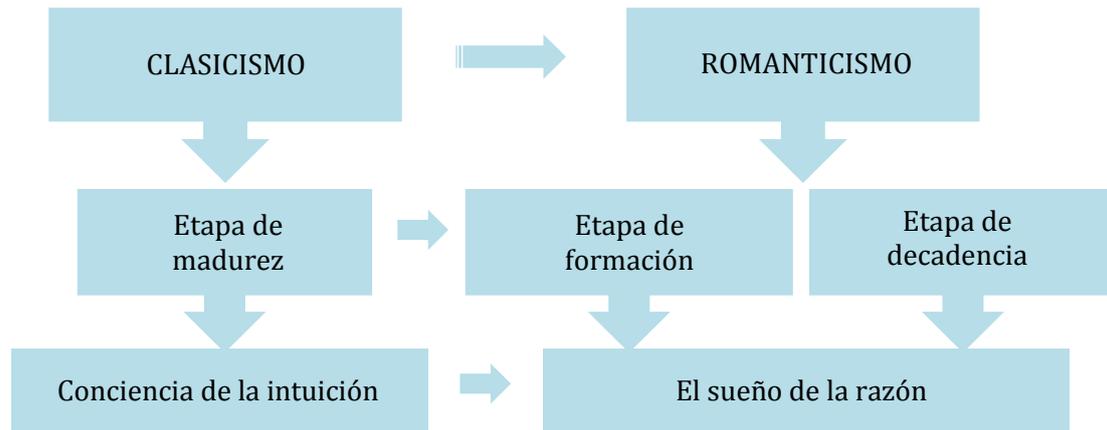
José de Ribera

*La mujer barbuda.* 1631.

Según Lentini, el Clasicismo y el Romanticismo reflejan la concepción de un cosmos diferente<sup>240</sup>. Lo romántico, un movimiento cultural y político que se desarrolló en la primera mitad del siglo XIX, según afirma el autor, es el reflejo artístico del comportamiento cultural de un individuo o de una sociedad entera durante el transcurso de su formación y su decadencia; este comportamiento Goya lo interpretó como «el sueño de la razón». Asimismo, el Clasicismo precedente era el arte que se producía durante las etapas de madurez, que según él, originaba una «conciencia de la intuición». Las etapas del desarrollo individual y social avanzaban según el siguiente esquema:

---

<sup>240</sup> YCAZA, A. *La conciencia de la intuición vs. el sueño de la razón en América*, pp. 63-86. En: LENTINI, L. et al. (1986), op. cit., p. 63.



El Romanticismo favorecía ante todo la conciencia individual y el sentimiento junto a la fantasía, por lo tanto ofrece una cantidad excepcional de imágenes del cuerpo deformado. Goya, el pintor que inauguró la etapa romántica, quien además supone el comienzo de la pintura contemporánea y es considerado precursor de las vanguardias pictóricas del siglo XX, inaugura también una nueva estética del cuerpo que sufre el dolor y el desastre. Goya vive la Guerra de la Independencia española y transmite a su obra la cruda realidad. Desde una España profundamente perturbada, pinta el paisaje desolador del país consumido por la violencia y deja el más inquietante testimonio de los desastres de esa guerra. La estética oscura de la obra de Goya proviene del conjunto *psiquismo interior y realidad objetiva*, describiendo la sociedad que le rodeaba. En la serie de las pinturas negras, realizadas entre 1819 y 1823, el pintor manifiesta el mundo triste y lleno de horror<sup>241</sup>.

*El artista abandona el mundo ordenado y apacible y desarrolla en sus cuadros unas escenas inéditas y obsesionantes, pobladas de extrañas figuras deformadas. Hasta ese momento, el arte occidental había plasmado la crueldad y lo monstruoso como una excepción en el orden del mundo; en Goya el descenso a los infiernos es una pesadilla que se convierte en la norma, en la esencia del mundo. El infierno deja de estar en el exterior para aparecer en la mente del individuo<sup>242</sup>.*

<sup>241</sup> BARTRA, R. (1997). *El Salvaje Artificial*. Era. México, p. 197.

<sup>242</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op. cit., pp. 29-30.



Francisco de Goya, *Saturno devorando su hijo*, 1820-1823.  
Museo del Prado, Madrid.

Según Clark, el arte podía reemplazar o desplazar la realidad merced al nuevo concepto de subjetividad que se incorporó a la creación artística<sup>243</sup>. Existe una cantidad de obras especialmente apreciadas, porque ellas promulgaron la liberación del canon figurativo. El creador de la época corresponde directamente a la propuesta de Baudelaire de descubrir a través de su obra el heroísmo de la vida real, acoger los desafíos de la misma, así como revelar la magia que en ella existe. El propio Baudelaire subraya que la fascinación de la época moderna se encuentra en los inframundos, los estratos sociales bajos y rechazados, como lo son los crímenes y las prostitutas, que andan por los subterráneos de capitales como París<sup>244</sup>. Entonces, los pintores abandonan los temas nobles de contexto religioso o histórico y se centran en los asuntos de la vida cotidiana, descubriendo así la parte épica que estos contienen. Además, se oponen a la idealización de personajes y no dudan en deformar la figura humana, a fin de descubrir nuevos estilos liberados de los cánones académicos.

---

<sup>243</sup> CLARK, T. J. (1986). *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton University Press. New Jersey, p. 13

<sup>244</sup> HARRISON, C.; WOOD, P.; GAIGER, J. (Eds). 1998. *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Basil Blackwell. New York, p. 494

El ejemplo más destacado son las dos figuras femeninas en la obra de Gustave Courbet *Las bañistas*, de 1853, que no representa ni a diosas ni a musas, sino a mujeres desconocidas y desapreciadas. La exageración de la carne de la figura femenina es la que la convierte en una esencia bestial y que además, debilita su naturaleza humana. El artista moderno que pinta la materialidad vulgar del cuerpo humano, sin importarle el sentimentalismo, desafía conscientemente al espectador, que a través de un cuerpo repulsivo ve la decadencia del arte<sup>245</sup>.



Gustave Courbet, *Les baigneuses* (*Las bañistas*). 1853

La pintura moderna rompe con los tabúes de la representación naturalista y a partir de la segunda mitad del siglo es cuando la revolución industrial afecta aún más al arte y lo conduce a enfocar los asuntos sociales más que los políticos. A finales del mismo siglo, empezó a desarrollarse el nuevo concepto «el arte por el arte»<sup>246</sup> y la independencia del artista y del arte. Esto se debe a los radicales cambios sociopolíticos que sucedieron durante este siglo:

---

<sup>245</sup> PRECKLER, A. M. 2003. *Historia del arte universal de los siglos XIX-XX*. Tomo I. Universidad Complutense. Madrid, pp. 232-236

<sup>246</sup> VÁZQUEZ, J. A. (1993). *Elementos de teoría de las artes visuales: cuestiones sobre dibujo y pintura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, p. 30.

- Se observa un antagonismo social entre la burguesía y las clases sociales inferiores, que se congregan en los centros urbanos y reclaman su derecho de participación tanto en la política como en la educación.
- Los países europeos se nacionalizan y se convierten en unidades nacionales.
- Aparece el Romanticismo como un nuevo movimiento artístico y estético que se extiende por Europa; su característica principal es la idealización de la cultura popular y del arte burgués.
- A mediados del siglo XIX se establece la noción *sociedad masiva*<sup>247</sup>.

Bajo estos contextos socio-políticos cambia la noción misma de arte:

- El artista con su imaginación creativa se establece como sujeto de adoración.
- La definición inicial de lo que es el arte se amplía, para incluir toda la gama de los artistas de la época. Cada país establece su propio canon de arte ideal que incluye a los creadores más destacados.
- La meta del arte ahora no es la producción de un arte ético, ortológico y flojo que se dirige solo a los cortesanos, sino un arte auténtico, estética y éticamente superior que se dirige al consumo de las clases sociales laicas.
- Finalmente, se crean nuevas instituciones (educación, museos, crítica, etc.) que llevan el arte desde la introversión (aristocracia) a la extroversión (burguesía), mientras que el arte burgués contribuye al patrimonio nacional y la tradición de cada país.

En la teoría, según Vásquez, la filosofía estética contemporánea empieza en 1900 con Benedetto Croce, autor del libro *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. En este libro Croce considera que el arte es un lenguaje y que la filosofía del lenguaje y la filosofía del arte son la misma cosa<sup>248</sup>. Vásquez interpreta el lenguaje como *cualquier sistema de signos que sirve para comunicarse dos o más individuos*<sup>249</sup> y añade en este concepto el hecho de que la acción artística contiene un mecanismo comunicativo con el que se imparten mensajes e ideas de todo tipo. El

<sup>247</sup> ΒΟΥΡΤΣΗΣ,Ι. et. al. (1999). *Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό-Η Έννοια του Πολιτισμού Όψεις του Ελληνικού Πολιτισμού*. Tomo Α. Ε.Α.Π. Πάτρα, pp.51-52.

<sup>248</sup> VÁZQUEZ, J. A. (1993), p. 30.

<sup>249</sup> VÁZQUEZ, J. A. (1993), p. 155.

autor basa la esencia del arte en el nivel de su capacidad emotiva. Característicamente afirma:

*Un supuesto arte que no expresa nada difícilmente podrá considerarse arte, será otra cosa, pero el arte como tal tiene que contener la suficiente capacidad emotiva para ser capaz de emitir sensaciones comunicando un discurso*<sup>250</sup>.

En este sentido, el arte es una producción que conlleva su propio lenguaje y este lenguaje se comunica a la sociedad. A la obra de arte se le han dado todos los derechos de confirmar los valores de la sociedad en la que aparece, o también negarlos.

Rodríguez Tous, en 2002, planteó una nueva dimensión de lo feo: la dimensión topológica que llamó «negatividad sensible». Esto consiste en lo feo en sí: el excremento como excremento, la cosa como cosa. En el desarrollo de la práctica artística del siglo XIX, el creador pone de manifiesto la estética de lo bello, dominante hasta entonces, y nos enfrentamos a un cambio radical de la estética en la producción artística. Para el creador de la era moderna, de la belleza emerge la presencia amenazadora de un afeamiento. Baudelaire, un seguidor del espíritu moderno por excelencia y un crítico de arte muy famoso de la época, afirma que la fealdad no es la negación de la belleza, sino el otro lado de ella.

Cortés por su parte afirmó que los temas humanistas fundamentales se quedaron en el arte de Occidente desde el Renacimiento hasta la mitad del siglo XIX. Pero no tardó a empezar pasar algo extraordinario, algo a lo que, según él, no hicimos caso: sus dimensiones irregulares. El centro de atención del arte vanguardista se mudó a lugares más allá de la expresión naturalista de la figura humana. Aun cuando la figura humana seguía siendo el centro de la atención, no se expresaba a través de las normas «correctas»<sup>251</sup>. A partir del siglo XIX, el arte critica la estética de lo bello que dominaba hasta entonces y se opone al Neoclasicismo anterior. El Romanticismo, que surgió a finales del XVIII, tuvo un papel determinante en ese cambio de manera que

---

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>251</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997). *op. cit.*

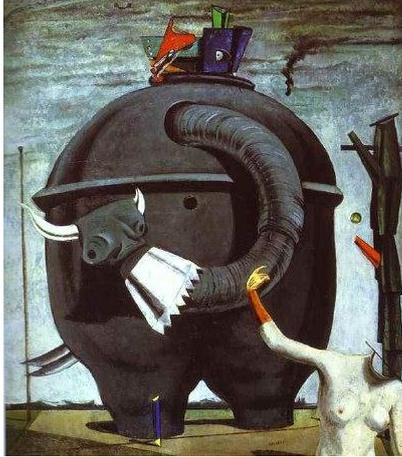
abrió las puertas al corazón, a la pasión, a lo irracional, a lo imaginario y al desorden. También fue grande la contribución del descubrimiento de la fotografía a la revolución artística que empezó con el Impresionismo y siguió con una nueva aceleración de corrientes artísticas. El artista entonces, reaccionaba a cualquier estilo anterior y creaba su propio universo. Para el productor de la obra, lo verdaderamente importante no es lo que siente el autor, sino lo que este hace sentir al receptor de su obra, quien debe ser condicionado de manera que su imaginación construya el mensaje que transmite la obra, sin necesidad de que el autor lo exprese directamente.

#### **4.2.2. La psicología y el *automatismo* reflejados en la forma del cuerpo.**

Durante el siglo XX más nociones se añadieron a la representación de la forma corporal. Distintas disciplinas inspiran ahora al creador de la época y la psicología de Freud y Jung aparece influyendo en el arte. El cuerpo ahora se representa como metáfora y como portador de significados inconscientes. Durante los años treinta, dentro de la corriente del surrealismo, Max Ernst se centra en una intensa búsqueda de nuevos medios y formas que le permiten alcanzar las zonas más oscuras de su pensamiento, mientras se manifiestan como representaciones de sus experiencias vitales. Como sostiene Cortés<sup>252</sup>, en esta época su obra se caracteriza por influencias de las novelas de E.T.A. Hoffmann, los cuadros de Giorgio de Chirico, de Duchamp y Picabia, creando un mundo de máquinas con trazos humanos, o seres de anatomía robótica como observamos en la obra *The Elephant Celebes* (1921).

---

<sup>252</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997). op. cit., p. 167.



Max Ernst. *The Elephant Celebes*. 1921.



Max Ernst. *L'Ange du foyer ou Le Triomphe du surrealism*. 1937.

Por otro lado, en la misma época se había desarrollado una nueva idea literaria que unía el psiquismo con la creación artística. André Bretón, escritor y teórico del surrealismo, consideraba que la pintura naturalista de la época no tenía defensa y justificación propia. Según su teoría de 1922, el arte debía liberarse del convencionalismo y de los valores que tenía, debía liberarse también de técnicas e hilos conductores; el arte debía ser nulo. En su «manifiesto de surrealismo», en el apartado sobre surrealismo y pintura criticó las conductas imitativas de la pintura y de los temas del mundo exterior que experimentaba hasta entonces el acto artístico. *La obra de arte plástico debía referirse únicamente a un modelo interior o dejar de existir*<sup>253</sup>. En este contexto, los surrealistas tomaron de Freud el concepto de *automatismo*, una técnica de escritura automática, es decir, escritura rápida sin que sea resultado de pensamiento o razonamiento, que utilizaban los psicoanalistas para hacer aflorar el mundo inconsciente del paciente. En 1924, en el primer manifiesto del surrealismo, ello se definió como:

*Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del*

<sup>253</sup> FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. (1999). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: El Arte de Entreguerras (1914-1945)*. Akal. Madrid, p. 55.

*pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno por toda preocupación estética o moral*<sup>254</sup>.

Bataille por su parte vino a oponerse a toda esa filosofía del automatismo, considerando a los surrealistas como seres engañados por su propio idealismo. En 1929 se publican simultáneamente el *Segundo Manifiesto Surrealista* de Bretón y la *Revolución Surrealista* de Bataille, provocando un desorden en los surrealistas hasta entonces seguidores de Bretón. Algunos fueron expulsados del grupo de Bretón y otros se alejaron voluntariamente.

El psicoanalista Lacan también tuvo un papel importante en el surrealismo. Salvador Dalí se influyó de la tesis doctoral de Lacan sobre la psicosis paranoica e identificó las ideas que Lacan reflejaba con su propia visión<sup>255</sup>. El fruto de esta identificación era su obra del 1931 *Rostro paranoico*. Con esta obra, Dalí muestra su especial interés por el mundo de la paranoia y por la transformación metafórica de lo existente en la naturaleza, sin que ello pierda su identidad original. No será por casualidad que Dalí fue el pintor que más impresionó Freud en lo relativo al inconsciente y la representación del cuerpo humano en su obra y las distintas etapas de su transformación basadas en la pudrición, petrificación y licuefacción. En la misma línea también de descomposición corporal y de la estética surrealista trabajaban entre otros Vilhelm Bjerke Petersen y Wilhelm Freddie<sup>256</sup>.

El destacado Dalí quiso desarrollar un método experimental basado en la enfermedad mental, en la paranoia. Para él, la paranoia tenía propiedades aprovechables para la imaginación y la creación. De este modo, imitando el artista la paranoia y el delirio como instrumentos de creación, era capaz de transformarlos en fantasía creativa:

*Mediante el proceso delirante de la coordinación asociativa de imágenes, Dalí pretendía sistematizar la confusión a través del control*

---

<sup>254</sup> BRETÓN, A. (1924). *Manifiesto del Surrealismo*, p. 44. En: FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. (1999), op. cit., p. 56.

<sup>255</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997). Op.cit., pp. 175-176.

<sup>256</sup> KEMP, M.; WALLACE, M; (2000). *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Hayward Gallery - University of California Press. London, p.151.

*personal, directo y deliberado, del soñador sobre el sueño, del obseso sobre su obsesión*<sup>257</sup>.

#### **4.2.3. Creando cuerpos bajo el dolor y el sufrimiento psíquico.**

Durante los años 1953-54, Pablo Picasso realiza una serie de 180 dibujos de especial interés. Aparte de lo discutibles que aparecen las figuras de estos dibujos, es importante tener en cuenta su contexto personal en la época que los realizó porque este contexto puede evidenciar las razones por las que el pintor deformaba la figura humana.

Es generalmente conocida la vida personal tormentosa del pintor. Aquella época su esposa era Françoise Gilot. La convivencia de la pareja había llegado a un punto sin salida. El 29 de Septiembre de 1953, Picasso vuelve de un viaje a Perpiñán y encuentra a Françoise recogiendo sus cosas para abandonar la casa y el matrimonio. Con lo orgulloso que era el pintor, no había hecho caso a las advertencias anteriores de su esposa; creía que ninguna mujer sería capaz de abandonar a un hombre de su prestigio. El día siguiente, Françoise y sus hijos le abandonan. Bajo este dolor insoportable, Picasso, que nunca antes había comentado su vida íntima a nadie, ahora empieza a plantear su dolor a todos. Los más familiares dan la razón a la mujer y conmueven la rabia del pintor.

Considerando la vitalidad del carácter de Picasso, el abandono de su esposa era la metáfora de la muerte que tomaba el sitio de su vitalidad. Dentro de los sentimientos de abandono, soledad y tristeza se pone a trabajar transportando toda su desesperación a su obra. En dos meses lleva a cabo la serie de los 180 dibujos que se pueden caracterizar como un calendario representativo de un período horrible en el infierno, una crisis personal que le conduce al cuestionamiento y la autorreflexión. El abandono funciona a manera de Apocalipsis de su mundo interior y el pintor se enfrenta a sí mismo para mirar su propio yo como el reflejo de un espejo.

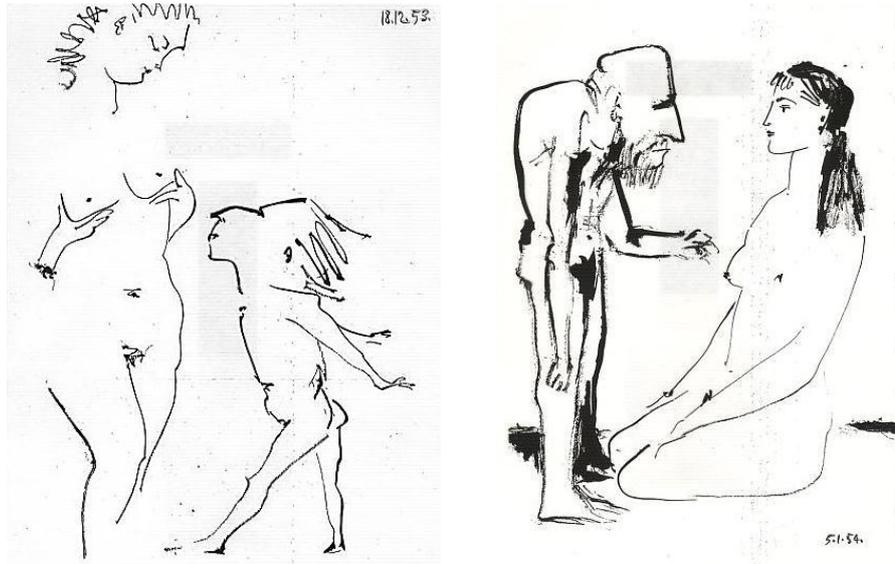
---

<sup>257</sup> CORTÉS, J. M. G. (1997), op. cit., p.176.

En estos autorretratos, Picasso no aparece solo viejo y grotesco, sino además feo, enano, blando y pasivo, intentando capturar a través de su arte la vitalidad que está en proceso de pérdida; esta serie de dibujos tiene algo sin objeto, sin sentido. El sujeto femenino, por otro lado, aparece poderoso, con distintas caretas y disfraces. Se divierte con él, pero no puede tomarle en serio como artista, y tampoco como amante. Le encanta mucho más jugar con un mono o acariciar un gato intentando armonizarse con ella. El artista se siente vacío, desprecia sus cualidades mientras la mujer posee una calma y autoestima excepcionales. La serie de dibujos que llevó a cabo el 3 de Febrero de 1954 fue la catarsis de Picasso y a través de ellos se acercó más que nunca al arrepentimiento.

Con este acercamiento al contexto de la vida personal de Picasso comparándolo con la obra realizada en la misma época, no todos los teóricos están de acuerdo. A Νίκη Λοϊζίδη, igual que a William Rubin, no les convence la hipótesis de que esta monstruosidad de las figuras de Picasso reflejen su mundo sentimental. La duda se centra en que si el artista atribuye a Olga el rol de la magnífica Venus o a Dora Maar el rol de la araña solo porque se sentía admiración frente a la sexualidad de la primera y espantado por las discusiones que tenía con la segunda, entonces su arte sería el resultado de un registro de síndromes psicopatológicos. De esta manera, los dos autores no consideran que el elemento sentimental fuera la fuerza motriz de las figuras deformadas de Picasso, considerándolo además como un punto de vista convencional sobre lo monstruoso y la fealdad. Según los autores, el significado de las deformaciones de la figura humana en la obra de Picasso tiene un valor más profundo y simultáneamente más sencillo que las explicaciones que se le han otorgado, basadas en su psicología.

La agudeza de la crítica que escribió Carl Jung hacía el 1932 sobre la obra de Picasso rivalizaba con escritos de los críticos contemporáneos. En su artículo, Jung daba énfasis a los excepcionales ideales de Picasso sobre la belleza artística. Su acercamiento teórico a las bases ideológicas se puede considerar profético para el arte contemporáneo, pero, en lo que concierne a su crítica de la obra propia picassiana, no la examina como esencia compuesta de varios factores. Esta obra conlleva un valor universal y poderoso y esta universalidad no se refiere solo a la época y la cultura que vivió Picasso, sino también a las demás culturas que influyeron en su obra.



Pablo Picasso. Serie de dibujos entre 1953-54.

Sin embargo, Jung realizó un estudio comparativo muy interesante entre ciertas pinturas de Picasso y dibujos de pacientes neuróticos y esquizofrénicos. Los dibujos de los pacientes neuróticos expresaban sentimientos y elementos de simetría, aunque algunos eran absolutamente abstractos. Por otro lado, los dibujos de los pacientes esquizofrénicos no expresaban ningún sentimiento mientras derrotaban líneas rotas que según la interpretación de Jung, representan las fisuras psicológicas. Jung, a través de este estudio, calificó el periodo azul, el periodo cubista, así como los

trabajos posteriores de Picasso, como provenientes de una primera fase de esquizofrenia del pintor<sup>258</sup>:

*These paintings represent a farewell to the world about him in preparation for a descent into hell. In this way Jung tried to attribute Picasso's creativity exclusively to psychological problems*<sup>259</sup>

#### **4.2.4. Mutilando el cuerpo en contextos artísticos.**

Según Vásquez Rocca, la producción artística se basa en la representación obsesiva del cuerpo humano. Esta representación obsesiva responde a diversas ideas: el cuerpo ya no refleja el espacio o el refugio de una identidad asegurada; por el contrario, el yo está perdido en este dominio; no existe control sobre el propio cuerpo y en el caso de que alguien lo crea, es una ilusión. El camino del hombre se basa en una falta de estabilidad que además le es desconocida; tanto la identidad como los valores que se consideraban conformadores del hombre son cuestionables; en realidad, el cuerpo se reconstruye y sus fronteras aparecen traspasadas o superadas<sup>260</sup>.

Por un lado tratamos de entender por qué el cuerpo se representa mutilado bajo el nombre del arte y por otro, cómo se representa este cuerpo. Sin embargo, en la pintura por ejemplo del Cristianismo, el porqué es obvio; el cuerpo de Cristo se ha apreciado en varias versiones pictóricas, herido, sufrido y consumido. Este cuerpo mutilado era de los primeros que aparecieron en el arte de la cultura occidental, pero a base de una pintura descriptiva, imitativa y representativa de una supuesta realidad. En los siglos posteriores, según el contexto socio-cultural, el cuerpo ya aparece como portador de significados y mensajes profundos, provenientes de una experiencia humana mucho más compleja.

---

<sup>258</sup> MILLER, A. I. (2001). *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty That Causes Havoc*. Basic Books. New York, p. 243.

<sup>259</sup> *Ibidem.*, p. 243.

<sup>260</sup> VÁSQUEZ ROCCA, A. Francis Bacon. El Cuerpo como Objeto Mutilado; Regresión a la animalidad (en línea). *Konvergencias. Filosofía y Culturas en Diálogo*. Número 9, año III, junio 2005. Disponible en: <http://www.slideshare.net/AdolfoVasquezRocca/adolfo-vasquez-rocca-francis-bacon-el-cuerpo-como-objeto-mutilado-regresin-a-la-animabilidad-konvergencias> (abril 2012).

Podemos dividir dos categorías relativamente: primero, la imagen que representa el resultado del cuerpo que se ha mutilado; segundo, la imagen del cuerpo que se está mutilando. La segunda categoría adquiere más poder impactante que la primera, obviamente porque el propio acto de mutilación conmueve más que una imagen portadora de este maltrato como resultado. Estas dos categorías han aparecido en el arte según un avance cronológico, donde el cuerpo adquiere más y aún más dolor. En este sentido, la imagen artística del cuerpo mutilado y deformado, durante el siglo XX, se expone cruda y pretende estimular la conciencia del espectador. Bacon manifiesta en el lienzo los estereotipados discursos sociales sobre la masculinidad, la sexualidad y la animalidad y los utiliza como ingredientes de la formación del cuerpo. La evidencia de su obra es su propia vista en sí mismo, en otras personas y en su propio ambiente. En la pintura de Bacon, lo que predomina es la fisiología de un cuerpo carnal, destrozado y licuado que está en relación dinámica con el *cuerpo social*. Lo que afirma Juan Carlos Flores evidencia lo anterior:

*El arte refleja la infinita capacidad del hombre de asociarse a las experiencias e ideas de los demás. Hay quienes por medio del arte, han logrado unir el yo limitado a una existencia comunitaria, pasando así de la individualidad a un estado social<sup>261</sup>.*



Francis Bacon, *Triptico Mayo – Junio*.1973.

<sup>261</sup> FLORES, J., C. (1986). *Mercado de Arte: Mercaderías y Mercantes*, pp. 31-61. En: LENTINI, L. et al. (1986), op. cit. p. 31.

Bacon adquirió su fama a través del impacto que tuvo su obra en el espectador de la época, después de haberla mostrado en una exposición colectiva. Sin embargo, durante este siglo, varios artistas y obras de arte aparecen impactando al espectador; no olvidemos las reacciones que provocó el urinario de Marcel Duchamp en 1917. Al respecto, el historiador de arte Flint Schrier afirma que tenemos que crear una relación personal con cualquier obra de arte para utilizar esta relación como el medio preciso para entenderla. Por otra parte, Peter Strawson escribe que, para reconocer un sujeto como persona o un objeto como obra de arte, este sujeto u objeto tendrían primero que provocar una reacción, o bien, un sentimiento en nosotros: elogio, admiración, odio, deseo, etc.<sup>262</sup> Estas dos posiciones reflejan tanto los cambios del pensamiento del demiurgo moderno como la necesidad de comprender estos cambios radicales por parte del espectador.

Miguel Á. Hernández-Navarro plantea la excesiva pasión por lo real en el arte reciente refiriéndose al arte actual; sin embargo este fenómeno, que sin duda se observa en lo actual, tiene raíces y antecedentes en el urinario de Duchamp. Desde que la producción artística dejó de ser un acto imitativo, la idea del *ready-made* comporta una lógica indudable. De este modo, una rueda de bicicleta (*Rueda de bicicleta*, Marcel Duchamp, 1913) o un urinario (*La Fuente*, Marcel Duchamp, 1917), se consideraban obras de arte una vez que el autor las exhibía como tales.

Siguiendo con el planteamiento de Hernández-Navarro, el autor distingue dos maneras que describen esta pasión por lo real: por un lado, a través de la necesidad de una revolución contra las reglas, en lo relativo a la creación propia del arte; por otro, a través de la invalidación de las reglas sociales<sup>263</sup>. Examinando dicho acercamiento artístico a la realidad desde la perspectiva de la figura humana, este fenómeno se desarrolla no solo basándose en los nuevos medios que generaron versiones de cuerpos post-humanos, sino también en el mismo cuerpo como espacio de actuación.

Estas mismas ideas de animalidad, mutilación del cuerpo y cuestionamiento sobre los géneros, hoy en día se extraen de los cuadros para manifestarse en vivo en

---

<sup>262</sup> ΤΣΙΓΚΟΓΛΟΥ, Σ. (2000). *Η τέχνη στο τέλος του αιώνα*. Τα Νέα της Τέχνης. Αθήνα, p. 26.

<sup>263</sup> HERNÁNDEZ- NAVARRO, M. A. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro* En: ORTEGA, S. (dira). La pasión por lo real. *Revista de Occidente*. Febrero 2006. № 297. Madrid, pp. 7-25.

las galerías y los museos. Lo más interesante es que antes de que Bacon provocara reacciones del receptor europeo con su pintura, el escenario artístico de Nueva York ya incluía los mismos conceptos pero a través de medios más progresivos, en nuestro caso la *performance*. Carolee Schneemann practicaba ya los nuevos medios de creación, exhibiendo su propio cuerpo desnudo dentro de los marcos artísticos. Al comparar la obra de Bacon *Three studies of figures on beds* de 1972, con *Meat Joy* (1964) de la artista Carolee Schneemann, poseen tantas semejanzas que fácilmente podríamos suponer la posibilidad de una influencia entre las dos obras.

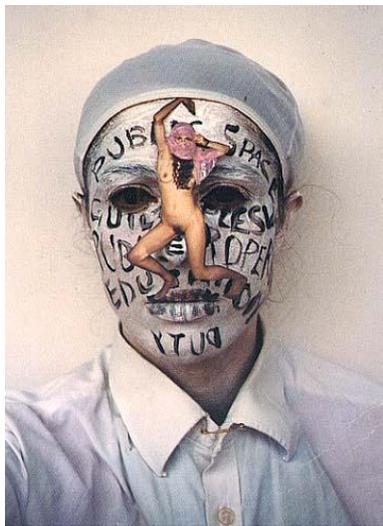


Francis Bacon. *Three studies of figures on beds*, 1972.



Carolee Schneemann. *Meat Joy*. 1964.

Esta manera de crear arte se desarrolló rápidamente apasionándose cada vez más por lo real, incluso aparecieron artistas que transformaron su propia vida en arte. Una de los artistas más representativos al respecto es Elke Krystufek, cuya obra varios críticos de arte han definido como polémica. Su propósito es exhibir la parte privada de su vida para que ella pierda su intimidad y se convierta en pública. La experiencia propia, la autorreflexión, se manifiestan en este caso para romper tabúes, prejuicios y estereotipos.



Elke Krystufek. *Silent scream*. 2002.

En este nuevo lenguaje artístico no tardó en incluirse la propia sangre del creador con impresionante impacto visual y conceptual. Tomemos un paradigma de los más extremos del panorama artístico actual: Ron Athey. Sus performances extravagantes se constituyen de agujas hipodérmicas, actos sadomasoquistas, partes de cuerpo cosido etc., para exorcizar, según el mismo creador, sus propios miedos, experiencias desagradables y las preocupaciones sociales de su generación<sup>264</sup>. Su historia personal, que aparece proyectada en su totalidad en su obra, registra su adicción a la heroína, una madre esquizofrénica e institucionalizada y la diagnosis de

<sup>264</sup> MARTÍNEZ- OLIVA, J. (2005). *El desaliento del guerrero: Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Cendeac. Murcia, pp 301-302.

VII. Característicamente, en una performance se clavó la cantidad de treinta agujas en un brazo en conmemoración de la época en que tomaba heroína. El artista que emplea su cuerpo de manera transgresora, adopta el elemento religión en su obra en forma de martirio y sexualidad, alabando a San Sebastián en una iconografía con referencias claras a la homosexualidad.

Las dos categorías de la pasión por lo real planteadas por Hernández-Navarro, las que se han mencionado anteriormente, aparecen reflejadas en la obra de Athey. Por una parte, el acto transgresor que rompe con las normas de crear arte y por otro, el simbolismo e ideología que se comunica al espectador para transgredir los prejuicios sociales. El sujeto-creador interactúa con el sujeto-receptor, sobrepasando lo permitido o legítimo que la sociedad le atribuye.



Ron Athey. *SelfObliteration*.2011

Dentro de la explosión de los nuevos lenguajes artísticos, durante el siglo XX y adelante, varios factores contribuyeron a llevar el arte más allá de lo hasta entonces

practicado, expuesto y visto. Por una parte el cambio de la propia noción tanto del arte como del artista y por otra, la redefinición de la estética, generó cuerpos que el espectador nunca antes tuvo la posibilidad de ver.

#### 4.2.5. El monstruo contemporáneo y otras miradas.

El monstruo no deja de pertenecer a los amplios ámbitos de lo imaginario y lo tangible. En el mundo contemporáneo, donde el avance tecnológico y el científico desempeñan un papel importante en las distintas disciplinas sociales, existe un nuevo monstruo que surge de la combinación del monstruo imaginario y el monstruo tangible: es el monstruo que padece malformaciones corporales pero es creado por la imaginación en el nombre del arte. Por un lado tenemos la tecnología y la ciencia y por otro, el cuerpo humano como soporte de creación artística y la imaginación que siempre está presente en la creación. A esta nueva apariencia, que permite situarla en la categoría del «monstruo contemporáneo», contribuyen los dos lados de modo que emerge un ser que en vez de nacerse así se crea inspirado por malformaciones existentes y se manifiesta como obra de arte.

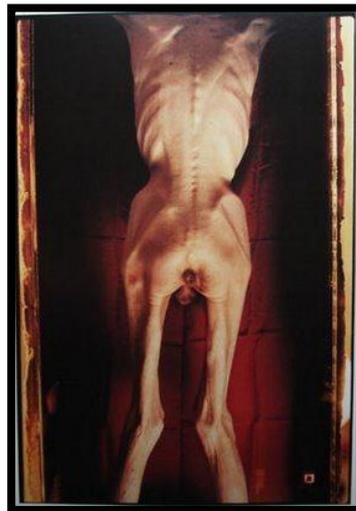


Marc Quinn, *Peter Hull*. 1999.



Marc Quinn, *Kiss*. 2001.

Existe otro tipo de monstruo antropomórfico que está favorecido por el arte, de manera que este le ofrece las condiciones para mostrarse. Son casos reales de personas que no padecen malformaciones físicas sino mentales, aunque la enfermedad mental, casi siempre, lleva asociada la transformación física. Desde siempre existía la enfermedad mental en el ser humano y asimismo se ha representado por el arte; la diferencia que lo sitúa en la categoría del monstruo contemporáneo es que este ser, hoy en día, exhibe su propia tragedia, su propia paranoia, documenta su realidad y la presenta como creación artística. Sería muestra representativa el caso del madrileño David Nebreda<sup>265</sup>, el artista diagnosticado de esquizofrenia paranoide crónica desde la edad de 17 años. Nebreda cuestiona la identidad del ser humano desde el cuerpo sujeto a la enfermedad y al dolor. A través de la fotografía expresa la auto-negación practicando el ayuno y la abstinencia en su propio cuerpo.



David Nebreda, *Autorretratos*. 2002.

<sup>265</sup> BAUDRILLARD, J. (2001). *Impossible Exchange*. C.Turner (trad.). Verso. London, pp. 125-126.

El monstruo contemporáneo se enriquece con más categorías al considerar las extremidades aplicadas sobre el cuerpo de gente que elige intencionalmente alterar su aspecto físico por medios artificiales. Este monstruo es conocido como el «freak» o el «made freak» (hecho freak). En esta categoría el cuerpo se experimenta para conseguir una imagen externa distinta, excepcional, de lo más horroroso hasta lo ideal externo. Por una parte el tatuaje, traído por las culturas tahitiana y japonesa y emitido por los marineros, y por otra el piercing, son los métodos más comunes en esta transformación corporal.



Exceso de piercing e implantes incorporados bajo la superficie de la piel.



Tatuaje en el ojo. El primero se realizó el enero de 2008.

Igual que la ciencia, la tecnología es una caja de herramientas para generar monstruos. La persona del futuro la ha aparecido en las películas, pero los expertos de la medicina y la ciencia prometen que el futuro será muy parecido a lo que se ha mostrado a través del cine sobre la mecanología corporal. En la película *Robocop*<sup>266</sup>, los médicos salvan a un policía traumatizado profundamente de un accidente, sustituyendo los miembros de su cuerpo por otros mecánicos. Con este proceso, el humano se transforma en un «hiperhumano», una especie de máquina antropomorfa viva, pero ¿tan lejos está nuestra realidad de la exhibida en la película *Robocop*?

Sobre esta cuestión, el autor David Brin<sup>267</sup> ha hecho la siguiente observación: la mayoría de la gente percibe el sentido de la «persona mecánica» parecido al de *Robocop*, es decir, un medio hombre conectado con numerosos miembros mecánicos, un resultado estéticamente terrorífico. Si echásemos una ojeada profunda al mundo moderno, en cierto modo, somos ya personas mecánicas. Hay personas que se han apoyado con todo lo que puede ofrecer la mecanología: cadera artificial, sustitución de huesos, corazón artificial, etc. Pero, como estos acontecimientos son frecuentes, la gente los considera como un suceso natural y por eso no los caracteriza como «persona mecánica». En este sentido llegará el momento en que todos tendremos miembros artificiales para otros fines, por ejemplo, para poder correr más rápido, poder ver en la oscuridad o la niebla, ser más inteligentes, tener más espacio para la memoria, etc.

En efecto, la tecnología de la «persona mecánica» o mejor dicho del «transhumano», hoy en día se desarrolla debido a la necesidad de sustituir miembros de nuestro cuerpo que han dejado de funcionar<sup>268</sup>, pero según dice Max More<sup>269</sup> a causa del desarrollo tecnológico, a lo largo de los años, necesitaremos adaptar nuestro cuerpo a condiciones que no puede aguantar todavía naturalmente, como son respirar

---

<sup>266</sup> VERHOEVEN, P. (1987). *Robocop* [VHS]. Producción: Arne Schmidt. Orion Pictures Corporation. United States.

<sup>267</sup> BLAKE J.; CAREY J. (2004). *Science of the Impossible Future Body* [dvd]. Producción: Discovery Channel. United States.

<sup>268</sup> El comité internacional de la cruz roja distribuye 20.000 pies artificiales por año, con el fin de minimizar los desarreglos psicológicos, particularmente en los niños.

<sup>269</sup> Max More es fundador de European Extropian Society. El término *transhumanism* (transhumanismo) se define del autor como la superación de los límites humanos y la transformación del ser humano para convertirse en post-humano. Véase: FOSTER, T. (2005). *The Souls Of Cyberfolk: Posthumanism As Vernacular Theory*. University of Minnesota Press. Minneapolis, p. 15.

en el agua, aguantar el demasiado frío o calor, poder viajar hacia el espacio sin uniforme, etc. En efecto, el ejército americano se ha abastecido de hipersensaciones. Se llaman «guerreros de la tierra firme» y llevan uniformes armados con hipervisión (visión térmica) e hiperoído, que tienen la posibilidad de enriquecer la capacidad del soldado abasteciendo sus sentidos perceptivos<sup>270</sup>.

La ideología del post-humano empezó a finales de la década de 1960, por el filósofo- futurista Fereidoun M. Esfandiary (FM-2030). Con el término *transhumans* (trans-humanos) el autor describe a personas que se comportan de modo que favorezcan un futuro post-humano. Los investigadores al respecto, han planteado la visión la que una ruptura, referida a nosotros como "la singularidad", pondrá fin a la existencia humana la cuál, estará en continua competencia con especies autónomas, de inteligencia artificial y superior. Debido al continuo desarrollo de la inteligencia artificial, las máquinas que imitan el cerebro humano serán el próximo paso evolucionario, dejando los humanos biológicos atrás<sup>271</sup>.

Por otro lado, la ciencia al colaborar con la tecnología ha llegado a un punto aún más avanzado, la llamada nanotecnología. Merkle R. (miembro de Xerox Corporation) explica que avanzando la nanotecnología, es decir, construyendo micro-máquinas, será posible refutar y adaptar de la manera que le apetezca a cada individuo la disposición de los átomos y las moléculas que componen el cuerpo humano. Eso significa que se podrá modificar el aspecto desde el interior. Aunque este tipo de tecnología todavía se encuentra a un nivel inicial, Merkle calcula que la creación de micro-máquinas se dará entre la década de 2010-2020 y después de unos años más, la nanotecnología se unirá a la medicina y se aplicará al cuerpo humano<sup>272</sup>. Bajo estas condiciones, el mundo artístico parece influido por los avances e innovaciones tecnológicas y el cuerpo se experimenta con lo que se le ofrece.

Otro hallazgo científico se presentó bajo el nombre de arte. Gunther Von Hagens, en 1995, abrió su primera exposición en Tokyo, titulada *Body Words*. El autor inventó el procedimiento de la plastinación, por el que se reemplazan los fluidos

---

<sup>270</sup> BLAKE J.; CAREY J. (2004), op. cit.

<sup>271</sup> HANSELL, G. R.; GRASSIE, W. (eds., 2011). *H+/-: Transhumanism and Its Critics*. Metanexus Institute. USA, p. 22.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

de las células por una materia plástica. Al principio se reemplaza el agua del cuerpo por acetona fría y a continuación, esta es sustituida por una sustancia plástica que endurece el cuerpo. El proceso, que requiere conocimiento científico profundo, fue descubierto el 1993<sup>273</sup>.



Cadera y pies artificiales<sup>274</sup>. Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, Valencia.

La exposición de Munich (Alemania), el día de su inauguración atrajo 4.700 visitantes y esta perspectiva del cuerpo, un cuerpo real que expone todo lo interior, provocó reacciones del público y una perturbación notable. El trabajo de Hagens se ha caracterizado como excesivo, en los límites de la perversidad o como práctica idolátrica del cuerpo. En el caso paradigmático de un espectador espantado, al intentar proteger a su hijo de lo expuesto vertió tinta roja en el pasillo de la sala de exposición y en una pieza expuesta del cuerpo de una mujer que llevaba un niño en la matriz. Por

---

<sup>273</sup> GOELLER, A. (2007). *Interior Landscapes: Anatomy Art and the work of Gunther Von Hagens*. En: KUTZBACH, K.; MUELLER, M. (eds). *The Object of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Genus. Amsterdam- New York, p. 271.

<sup>274</sup> Las prótesis de madera para los amputados de tibias se fabrican desde el año 1800. Este modelo se fabrica a partir del álamo mediante una técnica utilizada desde antes de la segunda guerra mundial.

parte de la iglesia alemana, sus autoridades cuestionaron la violación del carácter sagrado del cuerpo humano<sup>275</sup>.



Gunther Von Hagens, *A Pregnant Woman*. 2002.

#### **4.3. La estética de lo feo asociada con el mercado del arte.**

En cada época existen ciertos criterios según los cuales la sociedad concibe el arte y el arte mismo cumple algunas funciones al contactar con la comunidad en la que surge. Esta relación, más aún hoy en día, se correlaciona con la explotación comercial y el consumo del arte. El objeto artístico se transforma en producto artístico, tras un recorrido que empieza a partir del momento en que la obra sale de las manos del creador.

Los autores Miguel Peraza y Josu Iturbe<sup>276</sup> afirman que el objeto artístico siempre ha servido a una función determinada y el creador era recompensado por su obra de alguna manera. En la Prehistoria, el artesano solía ser el mago de la tribu, creador anónimo y sin especialización. Sus obras cumplían las necesidades mágicas

---

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>276</sup> PERAZA, M.; ITURBE, J. (Eds, 1998). *El arte del mercado en arte*. 2ª edición. Universidad Iberoamericana/Miguel Ángel Porrúa. México, pp. 19-27.

vinculadas a la supervivencia de la tribu y el creador era remunerado mediante el reparto de lo cazado o recolectado. En las civilizaciones antiguas apareció la necesidad decorativa, el artesano era ya especializado y la creación artística era un símbolo de poder o de trascendencia. Al creador, en este caso, le pagaban los poderes políticos y religiosos (teocracia, aristocracia, monarquía). Más tarde, tanto en la Grecia clásica como en Roma, el creador intentaba acercarse a lo estéticamente ideal así como reflexionar con su obra sobre las ideas filosóficas de la época. La mayoría de las obras se hacían por encargo, siendo pagadas por el gobierno, la ciudad o el mismo dictador. Durante la Alta Edad Media apareció el término «artista». En este periodo los creadores solían agruparse en gremios y el arte tenía carácter religioso; por lo tanto, lo pagaban los poderes religiosos y la aristocracia feudal.

El Renacimiento supone una nueva forma mercantil. El arte ya no está controlado por los gremios, puesto que estos se transforman en talleres de artista. Aparece la figura del artista genial, por lo que se abandona definitivamente el anonimato del creador. En este periodo se descubrirá el valor propagandístico del arte y se establecerán tres tipos de relación entre el artista y el cliente: el sistema doméstico, en el que el mecenas acoge en su casa al artista para que trabaje; el mercado, en el que el artista simplemente vende las obras que crea por encargo; y la academia, en la que el artista trabaja para el Estado. Además, emerge la pintura al óleo que proporciona más posibilidades pictóricas y los temas religiosos, que hasta entonces componían el único asunto de creación artística, se desarrollan en temas de la vida cotidiana.

A partir del Barroco la pintura renacentista cede el paso al Neoclasicismo, con lo que el mercado artístico se vuelve especulativo:

*El surgimiento de las academias, las colecciones, los salones, el naturalismo, el realismo, las batallas, los retratos, la mitología almidada, se suceden. Neoclasicismos en definitiva, estilos y contraestilos que con excepciones deslumbrantes van apuntando hacia realismos o decadencias.*

*El adocenamiento paulatino del artista académico que opera para la burguesía- heredera de la Revolución Industrial y el incipiente capital libre-fomentará, en el penúltimo epígrafe, el desarrollo de un atisbo de mercado*

*especulativo que está desarrollado plena y curiosamente a partir de la vanguardia que, como ruptura, lo es también en el campo comercial y económico.*<sup>277</sup>

El comercio del arte se explota con las vanguardias y la serie de *ismos* entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Más adelante, en la década de los sesenta del siglo XX, en Estados Unidos, el número de museos empezó a aumentar con extrema rapidez. Entre los años 1960-1963 un museo se inauguraba cada tres-cuatro días y el año 1980 había más de 21 museos por cada millón de estadounidenses. Sin embargo, según el pensamiento de Τσιγκόγλου, este aumento de los museos (no del mercado) se debe a la prolongación cultural americana<sup>278</sup>.

Los visitantes de la pinacoteca Tate entre los años 1980-1996 se duplicaron, llegando a ser hasta 2.200.000 al año. Los estudios sobre este hecho enseñaron que el aumento se debía a visitantes nuevos de toda clase, pero sobre todo, de individuos de nivel económico y educativo alto. En las exposiciones de los genios famosos del arte (Picasso, Matisse, Monet, etc.) se registran aproximadamente mil personas. Precisamente por eso, las salas de exposiciones se enriquecieron con restaurantes, cafeterías, tiendas de compras y regalos (como por ejemplo la galería Tate Modern en Londres). En pocas palabras, el museo y la galería de hoy día, ofrece toda la comodidad posible al espectador.

No obstante, la función y apreciación del arte aparece desde diferentes puntos de vista según la mirada de las instituciones oficiales de hoy en día. Para las academias y los centros de enseñanza de práctica artística, el arte en sí no tiene una finalidad y destino concretos ni se dirige a un receptor específico (no surge por encargo). El valor del arte corresponde al objeto artístico propio y es coherente. La actividad artística es autónoma y el concepto se basa en el arte por el arte.

Por otro lado, la perspectiva de las galerías señala que el producto artístico debe ser asociado tanto con los críticos de arte como con los compradores. Aunque se considera la práctica artística como actividad libre, el enlace entre creador, crítico y

---

<sup>277</sup> PERAZA, M.; ITURBE, J. (1998), op. cit., p. 27

<sup>278</sup> ΤΣΙΚΓΟΓΛΟΥ, Σ. (2000), op. cit.

comprador favorece la valoración del arte como mercancía. Los críticos, que según Fernández Arenas nacieron dentro de la institución, buscan reglas en que se pueda basar su juicio con un propósito específico: el comprador<sup>279</sup>.

Los museos por su parte, instituciones desarrolladas desde las grandes colecciones de la alta sociedad y más tarde de los inversores, han almacenado testimonios de cultura, política y religión que hoy día han adquirido un valor propio y se contempla su autoría, su técnica, su antigüedad, etc.

---

<sup>279</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos. Barcelona, p. 8.

CAPÍTULO V:

**LA IMAGEN ARTÍSTICA Y LA RACIONALIDAD QUE  
RIGE LA PERCEPCIÓN Y EL JUICIO**

---



## 5.1. La psicología de la percepción y la obra de arte.

La percepción constituye la base sobre la que el ser humano interactúa con el mundo circundante. A través de la manera que percibimos las experiencias de la vida, formamos ideas y desarrollamos el *yo* consciente. Desde Platón, con *la alegoría de la caverna* del siglo IV, la percepción vinculada con el conocimiento adquirió una importancia vital. En su teoría, dos mundos habitan en el pensamiento del ser humano: el mundo sensible (sentidos) y el mundo de las ideas (razón).

Platón planteó una historia llena de alegorías referentes a la conexión entre estos dos mundos: la alegoría principal consiste en una caverna donde están encerradas personas desde su nacimiento ancladas por el cuello y las piernas contra un muro alto de forma que solo era visible la pared de enfrente. Tras el muro donde están anclados, a la altura de este hay una hoguera cuya luz sirve para proyectar las sombras de objetos y figuras humanas que llevan los que están fuera de la caverna. La única percepción visual de los cautivos son las proyecciones seleccionadas por las personas que están fuera de la caverna. Así mismo, lo único que pueden oír son las conversaciones que mantienen los de fuera. Como esto implica una única realidad visual y una única educación de los esclavos, ellos creen solamente en esta mera realidad de su visión. En el caso de que uno de estos cautivos saliese fuera de la caverna, tendría graves dificultades de adaptación a la luz del sol. Para no quedar ciego, buscaría en primera instancia, las sombras y los reflejos en el agua. De manera gradual se acostumbraría a mirar los objetos mismos y apreciaría la policromía y el esplendor de las figuras. Siguiendo con el mito, Platón hace entrar de nuevo al prisionero al interior de la caverna para explicar a los demás que ha visto la realidad y que ellos viven en un mundo falso de sombras. Los esclavos, al estar convencidos de su única realidad, amenazan al esclavo huido y niegan su liberación<sup>280</sup>.

---

<sup>280</sup> BASS MITCHELL, H. (2005). *Raíces de la sabiduría*. R. E. Hernández Martínez (trad.). 4ª edición. Thomson. México, p. 34.

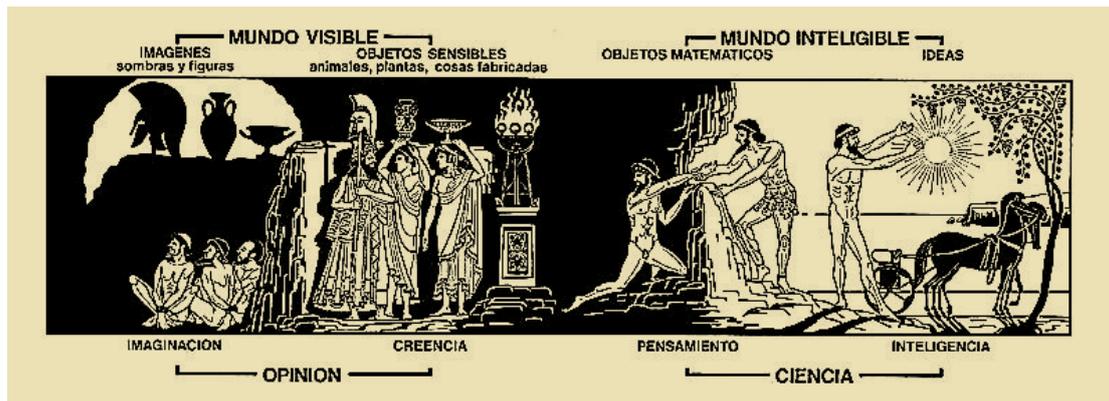


Ilustración de *La alegoría de la caverna* de Platón.

Las alegorías de este mito consisten en varios aspectos: el hombre se identifica con los prisioneros. Las sombras de los objetos y los hombres son las apariencias: lo que captamos a través de los sentidos y creemos que es el mundo real (el mundo sensible). El prisionero que escapó y vio el mundo real representa el filósofo y la sabiduría, en contraste con los hombres prisioneros insertos en el mundo sensible, que conseguirán contemplar la verdad y el mundo de las ideas, una vez que superen el dolor y riesgo de liberarse de las cadenas<sup>281</sup>.

Lo que realmente aportan estas alegorías del mito de la caverna, es el reconocimiento del papel que desempeña el nivel cognitivo del hombre. El hombre sale de la caverna y aprecia el mundo real; una alegoría que consiste en las identificaciones: caverna-ignorancia y mundo real-conocimiento. Este conocimiento se basa en la experiencia visual y personal del individuo y no se puede transmitir lingüísticamente: los demás prisioneros que no apreciaron con sus propios ojos el mundo real, no creen al hombre que les describe lo que ha visto; hecho que evidencia que la percepción está siempre asociada con el conocimiento.

El arte tiene sus propios atributos, o bien, examinamos estos atributos del arte para adquirir conocimiento y aunque la percepción depende de muchas variantes

<sup>281</sup> MARÍÑO SÁNCHEZ- ELVIRA, R. M.; MAS TORRES, S.; GARCÍA ROMERO, F. (eds, 2008). *La República-Platón*. Akal. Madrid.

psicológicas y sociales, la percepción del *arte en sí es un cultural universal*<sup>282</sup>. De este modo, los componentes que contribuyen a la psicología de la percepción son amplios y un campo infinito y en largo proceso de análisis e investigación respecto a su comprensión. Pero es conveniente destacar y hacer referencia a los ingredientes primordiales que componen el comportamiento del espectador frente al producto artístico, para que luego se fundamente la parte empírica de este trabajo.

En el siglo XVIII, el interés de la teoría se traslada del análisis de la obra de arte a la manera que ella es percibida por parte del espectador. Así, se trata de conocer *la impresión que la obra de arte produce en el espectador y el juicio que trata de fijarla para él y para los demás*<sup>283</sup>. En este siglo empieza un largo proceso de cambio de filosofía estética y se dirige hacia el enfoque en la imagen que tiene su verdad propia, alejándose del objeto y del modelo natural. De esta manera, nace el interés por investigar y profundizar en la relación entre el producto artístico en concreto y el espectador.

La experiencia estética del espectador comienza por la percepción y su base está en la psicología. Desde su constitución como ciencia pretendió fundamentar empíricamente a través de la estética el análisis de la percepción. La teoría clásica sobre la percepción humana se asocia con tres elementos: el aprendizaje, las sensaciones y las imágenes. La sensación se memoriza y se guarda en la mente en forma de imagen en un sentido mentalmente pasivo<sup>284</sup>.

Según Rudolf Arnheim, la percepción no es un acto aislado, sino la fase reciente de un proceso largo de actos del pasado que se han guardado en la mente. En este caso, cuando las experiencias del presente se mezclan con las anteriormente guardadas, predisponen a la percepción. De esta manera, la percepción, desde el punto de vista general, debería considerar el papel de la visualización mental a la hora de

---

<sup>282</sup> DUTTON, D. (2002). *Aesthetic universals*. En: GAUT, B. y LOPES, D. M. (eds). *The Routledge companion to aesthetics*. Routledge. London. Citado en: HAGTVEDT, H.; HAGTVEDT, R.; PATRICK, V. M. (2008), op. cit., p. 198.

<sup>283</sup> CASSIRER, E. (1932/1972). *Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica. México, p.327. Citado en: FERNANDEZ, B. R. (2004). *De Rabelais a Dalí, la imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de València. Valencia, p. 115.

<sup>284</sup> JIMÉNEZ, J. (1998). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. 3ª edición. Tecnos. Madrid, p. 125.

relacionarse con los estímulos sensoriales momentáneos. Prevalece la opinión que el observador suele aplicar en el presente el aprendizaje del pasado, incluso a veces ve las cosas de tal manera porque está predispuesto a verlas de esa manera<sup>285</sup>.

### 5.1.1. ¿Qué es lo que define el gusto?

Sería preciso considerar el gran rol del factor gusto, así como el juicio de ello, en el ámbito de la experiencia estética, sea caracterizada como bella o como fea, dentro de un marco general. Cuando Kant habla de juicio, se refiere a la relación entre las mutuas características existentes en la sensibilidad y el entendimiento del individuo. Kant parte del criterio del gusto frente a una imagen, que según él, no debería provenir de la comparación entre el objeto representado y el objeto original. Para Cassirer, el gusto tiene un «sentido común», y el juicio individual es un capricho que no debería ser el único criterio: *El desafío será analizar el pensamiento y el juicio estéticos, que actúan de una forma distinta y extraña al conocimiento racional y deductivo*<sup>286</sup>. Esta misma tesis la defendía Parménides desde el primer siglo antes Cristo, y consideraba la percepción, en su manera aislada y excluida de otros factores, una alucinación del hombre. Para él, los factores razonamiento y educación eran imprescindibles; solo el razonamiento se puede educar y de esta manera, el pensamiento racional educado permite a las sensaciones ver la verdad<sup>287</sup>. El pensamiento tiene que asociarse siempre con la percepción porque la mera percepción es el resultado de una experiencia repetida y guardada en cajones de la mente. En esto consiste la tesis de Jerome S. Bruner: según el autor *κάθε αντιληπτική εμπειρία συνιστά κατ' ανάγκην τελικό προϊόν μιάς διαδικασίας κατηγοριοποίησης (cada experiencia perceptiva constituye necesariamente el producto final de un proceso de categorización)*<sup>288</sup>. Es el pensamiento el que permite combinar el pasado con el presente y el futuro y razonar hacia una percepción completa. En este proceso el arte es fundamental, debido a su función de fortalecer las sensaciones y por consiguiente el factor perceptivo del individuo.

---

<sup>285</sup> ARNHEIM, R. (2007). *Οπτική σκέψη*. I. Ποταμιανός; Γ. Βρυώνη (trads.). University Studio Press. Θεσσαλονίκη, p. 119.

<sup>286</sup> FERNANDEZ, B. R. (2004), op. cit., p. 115.

<sup>287</sup> ARNHEIM, R. (2007), op. cit., p. 24.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 120.

Está generalmente aceptado el hecho de que el arte clásico posee muchas diferencias del arte contemporáneo desde el punto de vista estético, independientemente del nivel de conocimiento de los individuos sobre el arte. También, a la hora de clasificar la producción artística de la época contemporánea, podríamos dividir dos categorías obviamente distintas: el arte figurativo y el arte abstracto. Entonces, cuando hablamos de juicio estético, deberíamos tener en cuenta los tres grupos de estilo pictórico y estético: arte clásico, arte contemporáneo figurativo y arte contemporáneo abstracto.

Tras varias investigaciones en torno al comportamiento del ser humano frente a la estética, en 1916 la obra de arte pictórica, como una imagen compleja, atrae todo el enfoque de las investigaciones desde el aspecto de estimulación a través de la estética. Por entonces empezó surgir el problema del gusto desde la perspectiva de la psicología. Dentro de la amplitud de observaciones y de comparaciones, inciden los factores biológicos, culturales y sociales. Se realizan investigaciones sobre la apreciación estética y el gusto, basadas en estos factores necesarios y se destacan tres direcciones de evolución genética del gusto individual<sup>289</sup>. El gusto, así como el juicio, se diferencian según la edad; los criterios subyacentes en las conductas de apreciación estética y los efectos de la educación y el aprendizaje cultural.

a. El gusto y el juicio diferenciados según la edad:

Littlejohn y Needham investigan sobre las variaciones del gusto en edades tempranas. Reúnen una serie de encuestas realizadas a una cantidad de 3.000 personas entre once y dieciocho años para testificar las cualidades del juicio y en 1933 publican los resultados. Se les presentaron a los voluntarios cuatro pinturas de temas y estilos diferentes para comprobar su comportamiento frente a distintas estéticas y de este modo expresar sus preferencias. En esta investigación el resultado favoreció la hipótesis de variación del gusto dependiendo de la edad. En lo relativo a los motivos que determinan las preferencias de los niños, destaca la importancia del realismo y de la claridad del tema tratado en la obra de arte, así como la falta de importancia que daban a la composición.

---

<sup>289</sup> BERNARD, Y.; CHACUIBOFF, J. (1979). La obra de arte pictórica, pp. 60-93. En: FRANCÉS, R. (ed, 1985). *Psicología del arte y de la estética*. Akal. Madrid, p. 69.

Un año más tarde, Miss Billey realiza encuestas basadas en el mismo objetivo y recaba 6.000 muestras de niños de escuelas maternas y secundarias. Los resultados aparecen con pocas diferencias respecto a la investigación anterior, donde la evolución del gusto avanzaba progresivamente. En los nuevos datos se observa por un lado una disminución de la cualidad del juicio entre los siete y ocho años y por otro, un ascenso progresivo desde los ocho hasta los dieciocho años<sup>290</sup>.

Un nuevo factor viene a añadirse varios años más tarde. En 1965 Child quita importancia a la experiencia adquirida con el avance de la edad y supone que la personalidad del individuo es la que tiene el papel primordial en las preferencias sobre la estética<sup>291</sup>. Tras el análisis de los datos, Child averigua que en ciertos casos los jóvenes manifestaban desde una edad temprana un interés particular del juicio de la estética que coincidía con el juicio de expertos de este ámbito. Además, destaca tres factores primordiales que evolucionan con la edad: *la aptitud para la objetividad, la capacidad de diferenciación cognoscitiva y finalmente, la tolerancia a la ambigüedad*<sup>292</sup>. Estos tres factores alimentan la posibilidad de relación entre los rasgos de la personalidad y del nivel y estilo epistémico, con el interés estético avanzado que poseen algunas personas.

Dentro del mismo ámbito de investigaciones realizadas, Gardner (1970), se interesó en buscar la identificación, por parte de individuos de edades tempranas (entre seis y catorce años), de pintores a través de su estilo de pintura. Esta identificación comprobaría la evolución de la capacidad de diferenciación cognitiva. Se les enseñaron a los niños dos pinturas ejemplares de dos artistas diferentes; a continuación, les mostraron otras cuatro, que incluían obras de un artista de los dos ejemplares anteriores para identificar cuales eran las correspondientes al pintor ejemplar. De los resultados se destacó que algunos niños poseían una capacidad excepcional para reconocer el estilo propio de un pintor, capacidad muy idéntica a la de adultos expertos, acto que supuso la independencia de esta capacidad del nivel de la madurez.

---

<sup>290</sup> LITTLEJOHNS, J.; NEEDHAM, A. (1933). *Training of taste in the arts and crafts*. Sir I. Pitman & sons, London. Citado en: FRANCÉS, R. (1985), op. cit., pp. 71-72.

<sup>291</sup> CHILD, I. L. (September 1962). Personal preferences as an expression of aesthetic sensitivity. *Journal of Personality*. Volume 30 (3), pp. 496-512. Citado en: FRANCÉS, R. (1985), op. cit., p. 72.

<sup>292</sup> FRANCÉS, R. (1985), op. cit., p. 72.

Explorando la noción *estilo*, Wollheim procede a la distinción entre un estilo *general* y un estilo *individual*<sup>293</sup>. Considera el estilo general como la técnica utilizada en un cierto periodo histórico, como el Renacimiento o el Barroco, o la técnica utilizada por Escuelas y Academias de la época. El estilo general tiene carácter taxonómico y se utiliza para reconocer la identidad de las obras pictóricas que tienen características similares y evidentes, con las que se catalogan en categorías generales. Sin embargo, esta categorización se puede modificar una vez que un historiador o teórico de arte posterior observa nuevas características en las mismas obras<sup>294</sup>.

b. Los criterios subyacentes en las conductas de apreciación:

Francés presta mucha atención a los criterios en que se basan las elecciones de los niños participantes en las encuestas realizadas. Considera el posible abuso del término *criterio* aplicado a las elecciones de los niños. Buscando los motivos de sus preferencias y rechazos, en 1966 demuestra que esos motivos se clasifican en siete categorías: el realismo, la originalidad, las cualidades de la técnica, del color, del modelo o del modelo representado, las referencias subjetivas y la expresividad. Partió de la hipótesis de que:

*Si se definen como criterios las variables intermedias en las que la elección entre todas las propiedades del estímulo sirve sistemáticamente para ordenar las preferencias, parece que la existencia de criterios tomados en este sentido preciso no está realmente demostrada a propósito del comportamiento estético de los niños, mientras que aparece claramente en el comportamiento de los adultos*<sup>295</sup>.

Dependiendo de la edad, siempre algunas de las siete categorías de criterios se imponen sobre otras, pero entre las edades tempranas hay ciertas categorías que se utilizan como base del criterio con una frecuencia excepcional. Contrariamente, entre adultos, sobre todo personas con conocimiento artístico, no se han observado diferencias tan significativas. Los motivos de elección, tanto de los niños como de los adolescentes, varían básicamente dependiendo del tema de la obra artística. Para los

---

<sup>293</sup> WOLLHEIM, R. (1987). *Painting as an Art*. Thames & Hudson. London, p. 26.

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>295</sup> FRANCÉS, R. (1985), *op. cit.*, p. 72.

niños, el tema juega un papel primordial a la hora de elegir. Las cualidades del modelo o del objeto representado influyen en los motivos de preferencia entre los 6 y los 12 años. A partir de los 13, el tema de la obra va perdiendo progresivamente su importancia, hasta llegar a la edad de los adultos, para quienes el juicio estético es independientemente del tema; aún más cuando se trata de adultos con cierta educación y cultura pictórica.

Los resultados de estas investigaciones sobre los motivos del juicio adquieren más validez al compararlos con otras investigaciones: Lark-Horowitz realizó entre 1937-1938 una comparación entre grupos de edades de seis a 10 años y de 11 a 16, para averiguar qué criterios prevalecen en dichas edades. Observó que en el primer grupo de seis a 10 años el criterio se guiaba por el color y el tema de la obra, mientras que en el segundo grupo de 11 a 16 predominó una desarrollada sensibilidad al realismo y la cualidad del color. Machotka, en 1963, también testifica la importancia del tema y de la forma en las edades menores. En 1966, elabora tests interrogando a cientos veinte niños de seis a doce años sobre tríadas de pinturas para elegir y justificar la que más y la que menos les gusta. Las pinturas varían de estilos y épocas, desde el Romanticismo hasta Matisse. Los datos extraídos se clasificaron en los siguientes grupos: contenido, realismo, claridad, armonía, color, estilo, composición, luminosidad, otros. El contenido de la obra, así como el color constituyeron el 87,4% de las respuestas de los niños de seis años. Hacia los once años aparecen privilegiados los componentes realismo y claridad del contenido de la obra, mientras también empiezan a interesarse más por el estilo, la composición, la luminosidad, etc. Esta evolución, Machotka<sup>296</sup> la justifica a través de su comparación con las tres etapas de desarrollo propuestas por Piaget: pensamiento preoperacional, operacional e hipotético-deductivo. De esta manera, el desarrollo cognitivo se avanza según la edad en las siguientes etapas:

- a. Preoperacional: Aproximadamente de 2 a 7 de edad. Es la edad que el razonamiento simbólico se avanza (de 2 a 4 años) y luego sigue la formación de concepto (de 4 a 7 años).
- b. Operacional: Aproximadamente entre 7 y 11 años de edad. Los niños empiezan a pensar con lógica y sistematización. Empiezan también a

---

<sup>296</sup> FRANCÉS, R. (ed, 1985), op. cit., p. 73.

dividir lo general en los componentes que lo constituyen y tener conciencia del rol de los demás.

- c. Hipotético-deductivo: Dentro de la misma fase de pensamiento operacional, aproximadamente a los 11 años y adelante, empieza a aparecerse el pensamiento hipotético-deductivo o también llamado proposicional. Esto se basa en una estructura que de lo general llega a lo particular, teniendo como ingrediente nuevo la capacidad de formación de hipótesis<sup>297</sup>.

Surge un nuevo asunto cuando hablamos de realismo y pintura figurativa: la fidelidad de la representación. Resulta necesario diferenciar estos dos elementos a la hora de analizar los motivos de gusto de los niños. De manera general, diríamos que el realismo es el estilo preferido de la mayoría. Coffey lo confirma en 1969 con un test en el que se enseñaron veinticuatro cuadros realistas a niños de escuela primaria y secundaria. De ello resultó que los cuadros realistas eran preferidos por todos los participantes, independientemente de la edad. Sin embargo, se observa que cuando más avanza la edad, progresiva y paralelamente avanza la sensibilidad hacia el realismo, mientras que las preferencias de las primeras edades se fundamentan más en el color y el contenido de la obra. En 1964, un experimento sobre la fidelidad se realizó a fin de comprobar las diferencias entre la pintura realista y la pintura realizada con fidelidad al modelo o al objeto representado. Se presentaron a los niños cuatro series de cinco pinturas cada una, pertenecientes a los periodos moderno y contemporáneo; en cada serie se trataba el mismo tema pero se diferenciaba la libertad de la representación, es decir, en cada una el tema era representado con una fidelidad menos precisa en relación al objeto o sujeto real. Las conclusiones del experimento mostraron que las preferencias de los niños están ligadas al grado de fidelidad y que el gusto no se asocia en todos los casos con el nivel de precisión realista. Otro experimento realizado por Aitken y Hutt en 1975 condujo a las mismas conclusiones sobre la diferencia en la percepción entre la representación realista y la fidelidad. Este se aplicó a niños de tres, cinco y siete años y demostró que con el

---

<sup>297</sup> REED SHAFFER, D.; KIPP, K. (2007). *Psicología del Desarrollo: Infancia y Adolescencia*. 7ª ed. Thomson. México, pp. 266-268.

avance de la edad y asimismo de la conciencia, los niños tienen más propensión a elegir lo más incongruente. Concluimos, de la misma manera que concluye Francés:

*La noción de «fidelidad de representación» (...) parece pues aplicarse con mayor rigor a los criterios de preferencia utilizados por los niños, que la noción más ambigua de «realismo»<sup>298</sup>.*

c. estética los efectos de la educación y el aprendizaje cultural:

Tras numerosos estudios sobre la influencia del aprendizaje y de la educación en las preferencias de los niños, se ha verificado que escolares del mismo nivel social responden de manera diferente después de someterse a distintas prácticas pedagógicas. Machotka, en 1963, realizó una investigación donde comparó las preferencias de niños procedentes de Europa y América (Francia y Newton), de seis a doce años de edad. Este estudio demostró también la articulación entre el avance de la edad y la preferencia que se desarrolla paralelamente hacia las pinturas realistas. En lo relativo a la diferencia cultural de los participantes, se observaron pocas disparidades, siendo una de ellas que los niños franceses expresaron más inclinación por lo realista. Esto último, según los autores Bernard y Chacuiboff, indica que la escolarización constituye el efecto principal:

*Si estas conclusiones son exactas, permiten pensar que una pedagogía apropiada que favorezca un aprendizaje perceptivo debe entrañar un desarrollo progresivo de la sensibilidad estética<sup>299</sup>.*

Sobre la misma línea de investigación trabajó Gardner en 1972, realizando una serie de ejercicios a dos grupos de niños entre aproximadamente los seis y diez años. Los ejercicios constaban de un pretest y un postest. Agrupó gran cantidad de series de cuatro cuadros (160 series) catalogados según el criterio de *estilo* y el criterio de *construcción*, incluyendo también una serie de cuadros elegidos al azar. En el pretest, enseñó a los niños todas las series y recogió los datos de preferencias. Después del pretest, entrenó a los niños durante siete semanas para clasificar según los criterios *estilo* y *construcción* y volvió a repetir el mismo test que antes, en este caso llamado

---

<sup>298</sup> FRANCÉS, R. (ed, 1985), op. cit., p. 74.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 74-75.

pos-test. El efecto del entrenamiento que interpuso fue obvio en ambos grupos, dando más resultados a los que tenían más edad.

Sin embargo, como afirman los autores Bernard y Chacuiboff, a la sensibilidad estética contribuyen más factores que no se pueden medir a través de este tipo de test (tipo Piaget). Es preciso también considerar las modalidades de aprendizaje, con un método que estudie los efectos, tanto positivos como negativos, en los procedimientos que potencian la percepción<sup>300</sup>.

## **5.2. ¿Existen diferencias en las preferencias estéticas entre alumnos de Bellas Artes y alumnos de otras carreras?**

Resulta razonable pensar que el nivel cognitivo influye el juicio frente a la obra de arte visual. Bezruczko y Schroeder (1994) afirmaron que los profesionales del arte adoptan diferencias muy variadas en sus preferencias artísticas en comparación con los no profesionales. En algunos casos, los gustos coinciden de manera que es considerado como fenómeno general<sup>301</sup>, mientras diferentes facultades de Bellas Artes promueven influencias más específicas sobre la manera en que se percibe y se aprecia el arte.

Se realizaron varios estudios sobre las diferencias perceptivas que muestran los artistas o estudiantes de Bellas Artes con los demás individuos de otras áreas de conocimiento. La investigación realizada por Tucker en 1955 indicó que los artistas tienen preferencias estéticas similares entre ellos. Por otro lado, los que no tenían conocimiento artístico, carecían de estructuración y puntos de referencia (sobre todo frente al arte abstracto) a la hora de valorar la obra de arte<sup>302</sup>.

---

<sup>300</sup> FRANCÉS, R. (ed, 1985), op. cit., p.75.

<sup>301</sup> TANSEY, R. G.; KLEINER, F. S. (1996). *Gardner's art through the ages*. Harcourt Brace. Orlando. En: HAGTVEDT, H.; HAGTVEDT, R.; PATRICK, V. M. (2008), op. cit., p. 198.

<sup>302</sup> HERNÁNDEZ BELVER, M. (1988). Estudio comparativo de los criterios estéticos y juicio artístico en los alumnos de bellas artes (En línea). *Arte, individuo y sociedad*. Universidad Complutense de Madrid. Nº 1, pp. 43-51. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/ARIS8888110043A/6073> (Abril 2012).

En 1988, Hernández Belver realiza un estudio empírico, *comparativo de los criterios estéticos y juicio artístico en los alumnos de bellas artes*<sup>303</sup>, para averiguar las diferencias entre los criterios estéticos que manifiestan los que poseen un cierto conocimiento alrededor de las artes, en comparación con estudiantes de otras disciplinas.

Este estudio centraba su enfoque en los estímulos de las obras de arte. Contó con 197 alumnos voluntarios, de distintos cursos de Bellas Artes y de Psicología. Luego, los participantes se dividieron en varios grupos. Se escogieron obras de arte de expertos, prestando mucha atención al factor conocimiento, es decir, que todas las pinturas fuesen reconocidas por los alumnos de Bellas Artes para que de esta manera los resultados fuesen validos. También se realizó una división entre arte figurativo y no figurativo, siendo importante repartir tres grupos según la época de los cuadros y el estilo (figurativo o no). El primer grupo experimentó sobre el arte clásico figurativo de los siglos XVI-XVIII, el segundo sobre el arte moderno figurativo de los siglos XIX y XX y el tercero sobre el arte abstracto. El procedimiento se basaba en la proyección de diapositivas de las obras de arte correspondientes a cada uno de los tres grupos. Tras la exposición de cada diapositiva, el voluntario debía puntuar en una escala de cero a siete su grado de preferencia estética. Al final de la proyección se les pidió puntuar sobre el conjunto de las obras expuestas en la misma escala de cero a siete.

Los resultados de este estudio indicaron que los estudiantes de Bellas Artes pusieron una alta puntuación a todas las obras, con una puntuación más elevada en el caso de los cursos altos. El arte clásico figurativo prevaleció tanto en la media de las puntuaciones como en las puntuaciones globales por grupos. Por otro lado, el arte abstracto obtuvo la menor puntuación de su grupo. Respecto a la comparación entre los alumnos de Bellas Artes y los de Psicología, la dispersión fue mayor en el grupo de Psicología, salvo en el caso de los grupos de arte abstracto donde los resultados fueron similares. Tenemos también que subrayar que los estudiantes de Bellas Artes de segundo curso valoraron más lo expuesto que los del primer curso, hecho que confirma la influencia del nivel de conocimiento.

---

<sup>303</sup> HERNÁNDEZ BELVER, M. (1988), op. cit., p. 43.

A modo de conclusión, Hernández Belver coincidió con los resultados, tanto del estudio anteriormente referido de Tucker, como con los estudios de otros autores. Por ejemplo, Farnsworth y Misumi (1931), concluyeron que cuando los participantes en este tipo de estudios empíricos conocen al artista y el título de la obra a experimentar, le dan más valoración y aumenta la preferencia desde el punto de vista estético. Es pues un hecho, que la valoración de las obras de arte tiene correlación directa con el nivel de educación y conocimiento artísticos<sup>304</sup>.

### **5.3. El poder de la imagen y las fuerzas que actúan sobre la memoria.**

Existen varios modos de mirar; entre echar un vistazo y observar cuidadosamente se despliega una gran gama de maneras de mirar. Sin embargo, cuanto más tiempo alguien dedica a observar algo, más pensamiento produce; un experimento lo comprueba. Arnheim refiere el caso de un experimento en lo cual se pidió a participantes voluntarios observar un objeto para hacerles luego una prueba de memoria; la gente se esforzó en mirarlo detenidamente y fijarse en las características del objeto. El resultado demostró que, bajo estas condiciones, la gente se había fijado en detalles del objeto observado que en otra ocasión no quedarían en la memoria del observador<sup>305</sup>.

Carlos Pérez Bermúdez refiere otro paradigma respecto a lo anterior: el profesor de pintura Lionello Venturi llevaba a sus estudiantes al museo porque consideraba que la mejor educación proviene del estudio de las propias obras de arte. El profesor siempre preguntaba sus alumnos cuál era su cuadro favorito y observaba que ellos indicaban los cuadros que conocían mejor, los que la crítica y la Historia del Arte les habían señalado; las obras maestras según la época correspondiente. La conducta de los alumnos aparecía pasiva, carente de juicio personal y de sensibilidad propia. Entonces el profesor elegía la obra menos apreciada y aplicaba la enseñanza sobre ella para estimular la habilidad del alumno de valorar lo desconocido y sus cualidades. El autor del paradigma anterior concluye que: *para la educación artística*

---

<sup>304</sup> HERNÁNDEZ BELVER, M. (1988), op. cit., p. 46.

<sup>305</sup> ARNHEIM, R. (2007), op. cit., p.121.

*lo más importante es la atención reposada y la fruición de la mirada y de la mente concentradas*<sup>306</sup>.

Otro componente que influye en la memorización de una imagen son las características propias de la imagen expuesta. En el caso de la imagen como producción artística, tenemos que considerar dos aspectos coexistentes: por un lado, el tema que elige el creador para representar y por otro, de la manera estética que lo representa. Cuando esta imagen-producto artística genera sentimientos de reverencia, asombro, desprecio... en pocas palabras, un sentimiento fuerte, suele volver esta imagen a la mente de manera más fuerte, más fea y más dolorosa de la que realmente poseían sus características aisladas<sup>307</sup>. Es la función de la mente que generaliza la imagen memorizada.

Las dos tendencias anteriormente citadas de la «lectura» de una imagen, almacenan una abundancia de aprehensiones visuales, algunas claras y sencillas, otras esquivas y borrosas. Igualmente, estas aprehensiones visuales son las que llevan a la mente el objeto visto, entero o solo partes de él. Las imágenes de algunos objetos son estrechamente estereotipadas mientras otras permiten alteraciones. En la mente existen funciones que conectan estas imágenes memorizadas y aunque el contenido de la memoria no se puede considerar fácilmente como un «todo», el cerebro ordena la información visual y crea conjuntos según las similitudes, los marcos históricos o geográficos, que generan secuencias cronológicas o escenas espaciales<sup>308</sup>. A partir de esta información visual puesta en orden, la mente combina informaciones obtenidas en ocasiones anteriores y a través de esta combinación puede recurrir a recuerdos si le hace falta.

Mencionaremos un caso que evidencia precisamente lo anterior. Se trata de una leyenda que acaece en Grecia antigua y se atribuye al poeta Simónides de Ceos. El poeta ocasionalmente era contratado para cantar sus creaciones en banquetes organizados por la alta sociedad. En su caso, fue llamado a un banquete de Scopas. Durante la narración, llegó un momento en que se agotaron las ideas de Simónides

---

<sup>306</sup> PÉREZ-BERMÚDEZ, C. (2000). *Lo que enseña el arte: La percepción estética en Arnheim*. Universitat de València. Valencia, p. 15.

<sup>307</sup> ARNHEIM, R. (2007), op. cit., p. 121.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 123-124.

por olvido o falta de inspiración. Terminó así contando el elogio de los dioses gemelos Cástor y Pólux. Cuando llegó la hora de la recompensa económica, Scopas se negó a pagarle toda la cantidad convenida, porque no se quedó lo suficientemente satisfecho con el poeta. De pronto, avisan a Simónides que dos jóvenes están preguntando por él fuera y sale para averiguar quiénes son. Justo saliendo, se destruye el techo de la sala con los invitados del banquete y los aplasta. El poeta entonces, tiene que recurrir a su memoria para recordar la localización de cada uno de los invitados, vincular cada rostro con su disposición geográfica en la mesa, para ver quién falta. Tras la amnesia anterior, Simónides se confrontó con su memoria, donde la información visual se transformó en dos componentes vinculados para la identificación que provino de la localización territorial<sup>309</sup>. Este paradigma testimonia que la imagen (los rostros en este caso) funciona de manera combinatoria y se asocia con los sitios.

Por otra parte, se cree generalmente que lo visual es más potente a la hora de recordar que lo verbal o textual. Existe una categoría de imágenes que son aún más potentes relativas a la memorización, las que Martine Joly denomina *imágenes mediáticas*. Dichas imágenes provienen del mundo televisivo o son imágenes de prensa, con las que cada individuo actual es bombardeado diariamente.

---

<sup>309</sup> JOLY, M. (2003). *La interpretación de la imagen: Entre memoria, estereotipo y seducción*. G. Miltigner (trad.). Paidós. Barcelona, pp. 213-214.



CAPÍTULO VI:  
**ESTUDIO EMPÍRICO Y ANÁLISIS DE LA  
APRECIACIÓN ESTÉTICA DEL PANORAMA  
ARTÍSTICO ACTUAL**

---



## **6.1. Aplicación de cuestionarios sobre arte y percepción: planteamiento y metodología aplicada**

En este apartado, se analizan de forma más detallada los sentimientos que genera la estética de un arte extremo, de un arte antropocéntrico que desafía los cánones de belleza. A este respecto, se ha elaborado una encuesta impresa en folios repartidos a los participantes, basada en la apreciación del arte actual. El argumento principal consiste, por un lado, en que el arte se ha convertido en un transportador de mensajes sociales y, por otro, el receptor de este arte se siente confuso por la abundancia de imágenes visuales televisivas, publicitarias, etc. y la imagen artística. Se consideró importante recoger opiniones formadas sobre la obra de arte; lo que el público está dispuesto a percibir, el nivel de capacidad perceptiva frente a la obra de arte y lo que finalmente le aporta. La encuesta facilitará probar la hipótesis de trabajo, donde lo anormal corporal tiene valor propio y potencia para influir en la conciencia individual.

Se han planteado en la parte teórica de este trabajo investigaciones referentes a la percepción del arte, pero se observó que la mayoría de ellas centran las indagaciones en la percepción del niño, al entenderse que el estudio de la psicología de la percepción empieza desde la edad temprana. Sin embargo, la función educativa del arte debería dirigirse a todas las edades y podríamos decir que, el arte actual en muchas ocasiones ni siquiera es apto para menores de edad. Por otra parte, se han realizado varias investigaciones (Fechner 1871, Lipps 1906) experimentando con la posible aplicación de planteamientos filosóficos a través de la observación empírica<sup>310</sup>. En este proyecto, resultó importante valorar las aportaciones de la estética centrada en el cuerpo, siendo un tema frecuentemente elegido por los creadores, con un desarrollo expresivo que se dirige cada vez más hacia lo más extremo.

En la encuesta, respecto al perfil de los informantes, han participado 40 alumnos universitarios en total, repartidos en grupos de 10 por cada sección de cuestionarios. Las dos secciones (20 en total) se han realizado en la Universidad

---

<sup>310</sup> HAGTVEDT, H.; HAGTVEDT, R.; PATRICK, V. M. (2008), op. cit., p. 200.

Aristóteles de Tesalónica (Grecia) y la otras dos (20 en total) en la Universidad de Granada. En la primera Universidad se partieron 10 cuestionarios en alumnos de la facultad Bellas Artes y otros 10 en alumnos de la facultad de Pedagogía. En la segunda Universidad hicimos lo mismo, en las mismas facultades. Elegimos dos diferentes áreas de conocimiento para comprobar las posibles diferencias en lo que concierne al juicio y la apreciación estética. Así mismo, se eligieron voluntarios de dos países europeos para observar y comparar si en los datos existen diferencias. Los participantes cuentan con los dos sexos, con una mayoría de 36 mujeres respecto a cuatro hombres. Están en los primeros cursos de su carrera, entre el primero y el tercero con un alto índice de personas del segundo curso (67,5%) y entre 18 y 35 años de edad, aunque los mayores porcentajes se centran entre las edades de 19 a 20 años (Tabla 1).

<b>Edad</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
18	4	10%
19	9	22,5%
20	12	30%
21	3	7,5%
22	2	5%
24	4	10%
25	2	5%
26	1	2,5%
27	1	2,5%
30	1	2,5%
35	1	2,5%
<b>Sexo</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Masculino	4	10%
Femenino	36	90%
<b>Universidad</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
UGR	20	50%

AUTH	20	50%
<b>Facultad</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Bellas Artes (AUTH)	10	25%
Bellas artes (UGR)	10	25%
Educación Infantil (AUTH)	10	25%
Educación Infantil (UGR)	10	25%
<b>Curso</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
1	6	15%
2	27	67,5%
3	7	17,5%
Total	40	100%

Tabla 1. Datos generales de los entrevistados.

El contenido de los cuestionarios se forma de 20 preguntas abiertas, cerradas y mixtas<sup>311</sup>. Las preguntas abiertas se analizarán desde el prisma cualitativo siguiendo a Taylor y Bogdan<sup>312</sup>, quienes plantean el tratamiento de los datos a través de un análisis comprensivo, articulado sobre la comprensión y exploración de los mismos; a través de la agrupación de las respuestas en categorías fundamentales. Las categorías formadas según nuestros criterios de evaluación reflejarán las ideas, temas, conceptos, interpretaciones, proposiciones y topologías surgidas de los datos observados, dentro de un marco de planteamiento basado en dos elementos: la muestra de lo que el creador pretende transmitir a través de su obra, su filosofía y desarrollo referente a su práctica artística en comparación con lo que interpreta el observador por su parte. En las preguntas cerradas, se ofrece una variedad de respuestas donde se les da la posibilidad a los participantes de marcar varias opciones

<sup>311</sup> Las preguntas abiertas son aquellas en las que después del enunciado hay un espacio en blanco para que el encuestado conteste lo que opina. Preguntas cerradas son aquellas en las que el encuestador establece todas las posibles respuestas a la pregunta. Pueden ser de dos tipos: respuestas de alternativa simple (dicotómicas), cuando sólo es posible una respuesta (sí o no, hombre o mujer); respuestas de alternativa múltiple, cuando se presentan varias alternativas de posible respuesta. Las preguntas mixtas son preguntas cerradas que dar opción al encuestado a razonar, matizar o ampliar su respuesta a través de la opción «otros» o de la opción «por qué». Véase: FERNÁNDEZ NOGALES, Á. (2004). *Investigación y técnicas del mercado*. 2ª edición. Esic. Madrid, p. 127.

<sup>312</sup> TAYLOR, S. J.; BOGDAN, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Paidós. Barcelona.

sin que se limiten a elegir solo una respuesta, con lo cual no siempre tenemos la totalidad de 40 respuestas que constituiría el número correspondiente a los participantes. Con estos datos se elaborará un estudio cuantitativo mediante el programa de estadística SPSS, para valorar los porcentajes que adquirió cada respuesta y de esta manera proceder en comparaciones y conclusiones.

### 6.1.1. Selección de los artistas y las obras a intervenir.

En la encuesta se muestran cinco imágenes de obras de arte, cada una de diferente autor y estilo tanto estético como técnico. Se eligieron artistas que su trabajo se centra exclusivamente al cuerpo humano y presentan ciertos defectos cada uno desde su punto de vista y filosofía particular. Los cinco son protagonistas en el escenario artístico de la actualidad y sus obras forman parte de las mayores colecciones en nivel mundial. Utilizan distintos medios creativos; en nuestro caso es una obra de escultura, dos de performance, una de pintura y una de instalación escultórica. La primera es la escultura de Ron Mueck *a girl*, realizada el 2005; una figura de un niño recién nacido y de cinco metros de largura.



Ron Mueck. *A girl*. 2005.

La segunda obra es de Stelarc, una documentación fotográfica de la performance que realizó el 2007 titulada *third ear*, con un implante de oreja que incorporó, a través de una operación, en su brazo izquierdo. En la imagen de la izquierda se ve el proceso quirúrgico de colocación del implante y en la imagen de la derecha se ve el resultado.



Stelarc, *Third ear*. 2007.

La tercera es una pintura al óleo de Jenny Saville titulada *Branded* (1992), donde aparece un cuerpo femenino obeso.



Jenny Saville, *Branded*. 1992.

La cuarta es de Orlan, una documentación fotográfica de la serie de performances que realizó entre los años 1990-1993 donde, a través de la cirugía plástica en vivo, transformó su rostro. De izquierda a la derecha, en la primera imagen es Orlan en una etapa temprana de operaciones; en la segunda está realizando una operación de transformación estética y en la tercera ha llevado a cabo la serie de operaciones.



Orlan, *Surgery*. 1990-1993.

La última obra es de Marc Quinn, una escultura de un cuerpo femenino embarazado que padece una anomalía física (phocomelia) y está inspirada de una mujer real. La obra tiene el propio nombre de la mujer: *Alison Lapper pregnant* (2005).



Marc Quinn, *Alison Lapperpregnant*. 2005.

En cada una de las cinco obras mostradas corresponden cuatro preguntas similares, con diferente variedad de respuestas según las características propias de cada obra. La información que quisimos obtener se circula alrededor de las siguientes variables: los mensajes sociales que transporta una obra de arte, los aspectos de belleza y fealdad de cada obra, según el criterio de la población participante (con conocimiento artístico y sin ello) y por último, el sentimiento que ella genera al receptor. Relativamente con las preguntas sobre los aspectos de belleza y fealdad, en el caso de la obra tanto de Stelarc como de Orlan, consideramos que el término *belleza* no corresponde a la propia naturaleza estética de la obra; que suena lejano y en forma de pregunta de valoración estética haya la posibilidad de confundir el sujeto receptor. Por lo tanto, se ha sustituido la pregunta referente a las demás obras (de Marc Quinn, Ron Mueck y Jenny Saville) sobre los *aspectos de belleza* por los *aspectos positivos*.

Se incluyeron dos preguntas iguales en todas las obras. La primera se refiere a la transmisión de los posibles mensajes sociales a través de la obra de arte expuesta y cuál sería éste según su opinión. La segunda pretende adquirir información sobre lo que la población participada considera como una obra de arte; Una pregunta que de primera vista presenta cierto relativismo dado que no existe definición establecida sobre lo que es arte o las cualidades que convierten un artefacto en una obra de arte<sup>313</sup>. Siendo conscientes de lo anterior, no pretendemos sacar conclusiones referentes a una definición del término «arte», sino que entender el pensamiento del espectador, sobretodo del espectador carente de conocimiento artístico, respecto al escenario artístico actual. Por este propósito se formó la pregunta directa de si consideran la obra expuesta como una obra de arte original, puesto que ellos no tienen información que les indique si lo es.

Según Lazarus<sup>314</sup> está generalmente aceptado que a la exposición estimulante del individuo dos cosas pueden ocurrir: el individuo percibe la imagen de manera general, como un todo; como un conjunto, sin apreciar las características particulares. Esta apreciación espontanea puede incluir procedimientos tanto cognitivos como

---

<sup>313</sup> CASTRO, S. J. (2005). *En teoría, es arte: Una introducción a la estética*. San Esteban/Edibesa. Salamanca/Madrid.

<sup>314</sup> LAZARUS, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. Oxford University Press. New York. Citado en: HAGTVEDT, H.; HAGTVEDT, R.; PATRICK, V. M. (2008), op. cit, p. 201.

también emotivos donde se fundamenta la impresión inicial. En el segundo caso, la impresión inicial puede modificarse y el sujeto empieza a apreciar más detalladamente lo expuesto, una vez que se tomen en cuenta informaciones adicionales sobre ello. La percepción espontánea es un procedimiento automático mientras en el segundo caso, la información incluida supone un proceso de razonamiento, deliberado y controlado<sup>315</sup>.

Por lo anterior, se consideró la importancia de evitar dejar información sobre las obras expuestas a valoración, por no provocar posibles influencias a la hora de responder a las preguntas de la encuesta. De este modo, no se mencionaron los nombres de los artistas, ni los títulos de las obras. Asimismo, tampoco se describieron las diferentes técnicas, medios y soportes de ellas.

## **6.2. Cobrando vida al objeto artístico: Ron Mueck - *A girl* (2006).**

Ron Mueck, nacido en Australia y afincado en Londres, sin ninguna formación académica formal del ámbito artístico, perfeccionó sus habilidades en el mundo de efectos especiales, de modelado y de animatrónica a través de la práctica. Su carrera en el mundo artístico empezó con la escultura *Pinocchio* de 1996, que realizó para su suegra, la pintora famosa Paula Rego, y fue la intermediaria para que Charles Saatchi conociera su obra. Desde entonces ha expuesto en galerías y museos de los más importantes en nivel mundial.

Lo que caracteriza su obra son dos elementos que desde la primera vista impactan al espectador: el hiperrealismo y el volumen. El extraordinario realismo de Ron Mueck es fruto de un largo proceso escultórico que requiere habilidades tanto técnicas como perceptivas, para poder manejar estos tamaños monumentales y este detalle que casi te hace confundir la realidad con el artefacto.

El artista juega con la temporalidad de la existencia humana, con los conceptos de la vida y la muerte. La memoria es lo único que queda después del

---

<sup>315</sup> LAZARUS, R. S. (1991), op. cit.

fallecimiento de una persona y eso es precisamente lo que pretende conseguir Ron Mueck con sus esculturas: que dejen su huella en la memoria del espectador. Desde luego, alguien que se ha cruzado con *Boy* en la Bienal de Venecia de 2001, no se olvidará nunca. La escultura mide 4,90 metros de altura con 2,40 de anchura y junto con el impresionante realismo logra una combinación impactante<sup>316</sup>.

El artista fue uno de los participantes en la histórica exposición colectiva *Sensations-Young British Artists* (1997) en Royal Academy of Art de Londres, con las obras de la colección de Charles Saatchi<sup>317</sup>. Kerstin Stremmel afirma que aunque fue una exposición con evidente valor de entretenimiento popular, eso no es lo que refleja el «efecto Mueck» y tampoco es la intención del propio creador. Lo que realmente pretende es transformar lo real de una manera que se acerque al realismo fotográfico pero que no se pueda conseguir a través de la fotografía. Dedicó amplio tiempo en la superficie de sus esculturas para lograr el mayor realismo posible, con todos los detalles de la piel humana, pero en realidad lo que quiere captar vía este largo proceso es la vida interior: *I wanted to do something which a photograph could not do justice to. Although I spend a lot of time with the surface, it is the inner life that I want to capture*<sup>318</sup>.

Otra obra de tamaño grande, *Big man*<sup>319</sup> (2000) está en el mismo contexto. En una entrevista con Sarah Tanguy, Ron Mueck explica la génesis de este personaje y describe la técnica de elaboración e ideas que se basa su trabajo<sup>320</sup>. La escala modificada, según el artista, le hace reflexionar que los personajes que crea no tratan de ser sujetos simplemente normales, en el sentido de la persona que alguien se cruza diariamente, por eso, la escala natural nunca fue de su interés; todas las esculturas realizadas por él son menores o mayores del tamaño natural.

---

<sup>316</sup> STREMMEL, K. (2004). *Realism*. Uta Grosenick (ed.). Taschen. Koln.

<sup>317</sup> En la misma exposición participaron los: Jenny Saville y Marc Quinn. Véase: [http://www.saatchi-gallery.co.uk/aibe/sensation\\_royal\\_academy.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/aibe/sensation_royal_academy.htm) (julio 2012).

<sup>318</sup> STREMMEL, K. (2004), op.cit., p. 68.

<sup>319</sup> La obra es sin título. El título *Big Man* es una descripción.

<sup>320</sup> TANGUY, S. (Julio/agosto 2003), op. cit.



Ron Mueck, *Boy*. 1999.



Ron Mueck, *Big man*. 2000.

Sus figuras suelen ser imaginarias; utiliza fotografías o referencias de libros, hace sus propias fotos o se inspira de su reflejo en el espejo. Se siente especialmente atraído por los seres recién nacidos, por el misterio impenetrable que ellos llevan. Aborda la figura humana desde el interior, los sentimientos que se expresan como reflejo en la imagen exterior. La escultura *A girl* (2006) es donde se proyecta este interés de Ron Mueck y cabe destacar la sencillez de su concepto, que no obstante se observa tanto en las esculturas propias como en los títulos de ellas; una sencillez mostrada en la selección de las posturas de los cuerpos y en lo cotidiano y familiar que ellas representan.

Imagen sometida a valoración de encuesta:



La encuesta realizada sobre esta imagen muestra que el 72,5% de los entrevistados cree que ella transmite un mensaje social mientras el 22,5% no percibe ningún mensaje específico al respecto (tabla 2). De las 29 personas (72,5%) que la

perciben como una obra/medio a través de lo cuál se da a entender o conocer algo determinado, las 14 son de B.A. (Bellas Artes) y las demás 15 de E.I. (Educación Infantil) con lo cuál, no se observa ninguna diferencia significativa. Por otra parte, cabe notar que, entre las 14 personas de B.A., las nueve de ellas que marcaron la contesta positiva son de las 10 en total que participaron de la AUTH (gráfico 1).

<b>P1. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Sí	29	72,5%
No	9	22,5%
No contesta	2	5%
Total	40	100%

Tabla 2

A los participantes que creen que la obra *A girl* pretende transmitir un mensaje social, se les pidió que indicasen cuál sería éste según su opinión. De la muestra, a través de las 26 en total respuestas obtenidas, se observa que la obra expuesta ha generado una amplitud de comentarios diversos respecto a la temática. Sin embargo, de una manera general, estos se pueden describir según la impresión o sentimientos positivos y negativos, de los cuáles los 12 tienen noción negativa y los 14 noción positiva de los 26 en total. Para un análisis más detallado, se dividieron cuatro categorías correspondientes a la totalidad de las respuestas para que de éste modo se logre una agrupación más detallada de las opiniones (tabla 3).

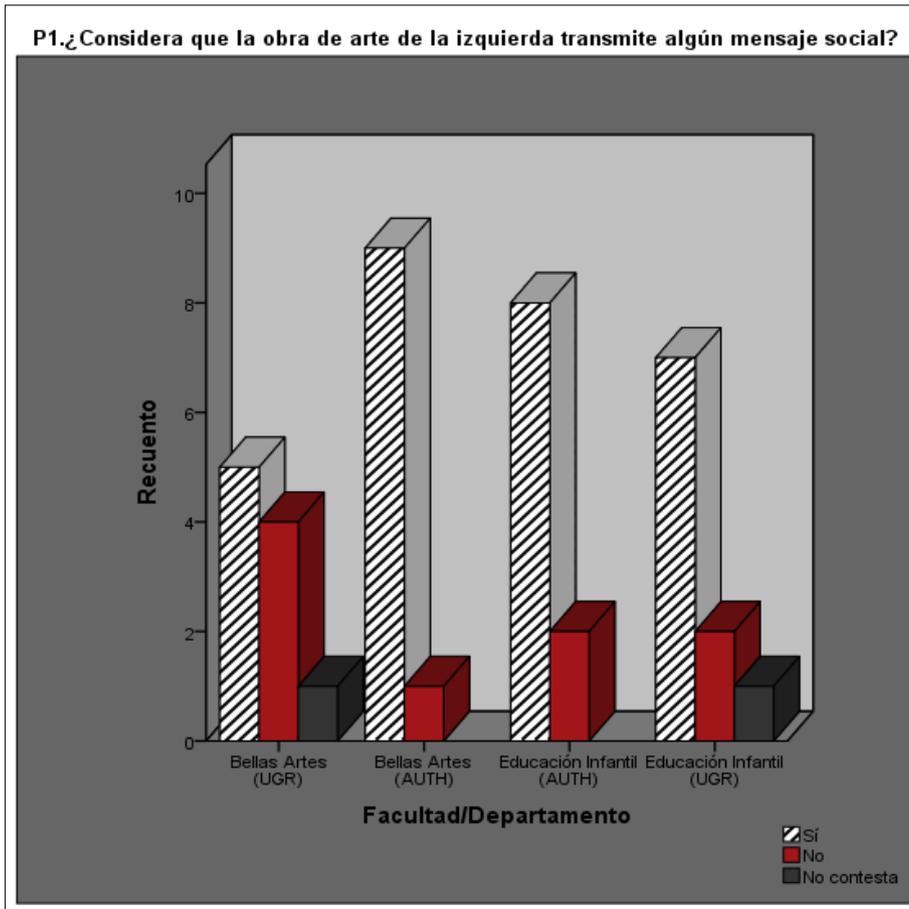


Gráfico 1

**a) Imagen física defectuosa:**

1. *Algo que es aparentemente feo, es esencialmente bello e importante.*
2. *Degradación física al nacer.*
3. *Sensibilidad por los niños recién nacidos con problemas.*
4. *Teratogénesis.*

**b) Maltrato infantil:**

1. *El niño ha perdido su infancia, ya no es un niño, quizás por violencia.*
2. *Maltrato.*
3. *Maltrato de los niños.*
4. *Maltrato infantil.*

**c) Nacimiento/vida:**

1. <i>Derecho a la vida y a la muerte.</i>
2. <i>El enfado del niño que vino al mundo de los mortales.</i>
3. <i>La dignidad del parto.</i>
4. <i>La importancia del nacimiento de un ser humano, el comienzo de una nueva vida. Te hace sentir "pequeño" frente a este milagro de la naturaleza.</i>
5. <i>Maternidad.</i>
6. <i>Necesidad de protección de todo ser humano al nacer.</i>
7. <i>Vida.</i>
8. <i>Los factores que influyen la vida del individuo.</i>
<b>d) Antropología y sociedad:</b>
1. <i>La destrucción ambiental, social. ¿En qué mundo traeremos nuestros hijos?</i>
2. <i>Cada vez más niños se nacen enfermos por las condiciones ambientales.</i>
3. <i>Igualdad, sociabilidad, dolor, angustia.</i>
4. <i>La verdadera naturaleza del ser humano.</i>
5. <i>Lo que pueden lograr los seres humanos y lo poderosos pero también lo "monstruos" que son.</i>
6. <i>Nacer en un mundo en crisis.</i>
7. <i>Juega con dos extremidades, la edad y el tamaño. Muestra un niño indefenso pero a la vez nos hace pensar en un anciano.</i>
8. <i>Lo indefensos que son los bebés.</i>
9. <i>Somos todos iguales al nacer.</i>
10. <i>Un recién nacido que se distingue en la sociedad.</i>

Tabla 3. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el mensaje social que transmite la obra de Ron Mueck *A girl*.

La primera categoría se refiere a la imagen física con defectos. Los cuatro de los participantes han percibido el cuerpo del niño con exceso de tamaño en juego con el hiperrealismo como un cuerpo aparentemente feo, enfermo, degradado, problemático y monstruoso. Dentro de esta categoría, la modificación del tamaño ha influido al juicio estético del receptor tanto de manera positiva como negativa; dos

respuestas presentan una sensibilidad en lo referente a la belleza y la fealdad del cuerpo y a los niños nacidos con problemas. Cuatro personas comentaron el tema del maltrato infantil (tabla 3/b-2, 3, 4) desde una interpretación que describe la expresión del niño como portadora de dolor, pena o sufrimiento. Ocho personas captaron mensajes sobre la vida, el nacimiento y la muerte, algunas de ellas considerando el tamaño como ingrediente de énfasis en lo que quiere transmitir la figura del niño. Entre las respuestas se observa que algunos expresaron emociones positivas sobre la importancia del nacimiento de un ser humano, la maternidad, el comienzo de una nueva vida, el milagro de la naturaleza y la dignidad del parto (tabla 3/c-3, 4, 5, 7). Sin embargo, algunos se refirieron a la parte negativa de la vida; al enfado del niño que viene al mundo de los mortales y a la necesidad de protección de todo ser humano al nacer (tabla 3/c-2, 6). Las últimas 10 personas, que constituyen la categoría más extendida en respuestas, conectaron el niño con temas relacionados con los ámbitos de la antropología y sociedad. Les causó preocupaciones sobre el estado ambiental; sobre los cambios a los cuales está sometido el medio ambiente e influye a la salud de los individuos (tabla 3/d-1, 2), pero también desde un punto de vista más amplio, sobre la crisis que se está enfrentado el mundo en la actualidad (tabla 3/d-6). Otros participantes percibieron de la figura del niño asuntos de igualdad (tabla 3/d-3, 10, 11), de poder o vulnerabilidad humanas (tabla 3/d-5, 7, 8) y de la verdadera naturaleza del hombre reflejada en el niño desnudo, indefenso e ingenuo (tabla 3/d-4).

Se procede a la segunda pregunta donde se pidió de los participantes valorar los aspectos de belleza en la figura del niño. Lo que más destaca en estos resultados es el mayor porcentaje de 87,5% de los entrevistados que perciben el hiperrealismo de la obra como un aspecto de belleza. Asimismo, el 50% aprecia el aumento del tamaño de manera positiva y el 47,5% valora el manejo detallado y óptimo de la técnica utilizada. Respecto a la temática, que en este caso representa un momento real de un niño recién nacido, el 27,5% lo califica como un aspecto estéticamente positivo y finalmente, un bajo porcentaje de dos personas (5%) no ve ningún aspecto bello en la obra de Ron Mueck (tabla 4). Dos personas han añadido otros dos aspectos de belleza que consideraron oportunos, los cuales consisten en el efecto de la obra debido obviamente al tamaño en combinación con el hiperrealismo, que en consecuencia fortalecen la expresión tanto física como emocional de la figura (tabla 5).

<b>P2. ¿Qué aspectos de belleza destacarías en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
La técnica es óptima	19	47,5%
El tamaño, es enorme	20	50%
Parece real	35	87,5%
Es un niño	11	27,5%
Ninguno	2	5%
Otros	2	5%
<b>Total</b>	<b>89</b>	<b>100%</b>

Tabla 4.

<b>P2f. Otros. Indica cuál/es</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
Efecto, expresión física	1
Es muy expresivo	1

Tabla 5.

La tercera pregunta sobre la obra escultura agigantada *A girl*, atañe la cuestión de lo que se considera «feo», buscando los factores y características propias que le hacen parecer como tal. Se dispusieron cinco respuestas de aspectos de fealdad: el mayor porcentaje lo adquirió la variable «da miedo» con un 37,5%. Una concurrencia interesante es el 25% de los participantes que no reconoce ningún aspecto de fealdad mientras por otro lado, el 32,5% valora el tamaño gigantesco desde una estética negativa considerándolo como elemento de fealdad. El 22,5% cree en la falta de estética y el otro 22,5% aprecia un monstruo en la figura del niño (tabla 6). Se ofreció también la opción «otros», para indicar otros aspectos de fealdad en el caso de

que alguno de los participantes considerara oportuno añadir una extra opinión observando la muestra fotográfica de la obra. Se obtuvieron dos respuestas: el primero afirmó que la obra presenta demasiado realismo por lo que se convierte en fea; el segundo consideró que el niño transmite la sensación de enfermedad a simple vista (tabla 7).

<b>P3. ¿Qué aspectos de fealdad destacaría en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Parece un monstruo	9	22,5%
El tamaño, es enorme	13	32,5%
Es antiestético	9	22,5%
Da miedo	15	37,5%
Ninguno	10	25%
Otros	2	5%
<b>Total</b>	<b>58</b>	<b>100%</b>

Tabla 6.

<b>P3f. Otros. Indica cuál/es</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
Demasiado realismo	1
Transmite sensación de enfermedad a simple vista.	1

Tabla 7.

La cuarta y última pregunta se orientó a saber si consideran que la obra mostrada es una obra de arte. La mayoría de los entrevistados con diferencia elevada (el 95,5% frente al 5%) ha elegido la variable positiva «Sí» (tabla 8).

<b>P4. Según su opinión ¿es una obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Sí	38	95%
No	2	5%
Total	40	100%

Tabla 8.

En cuando a las observaciones comparativas entre los entrevistados de las distintas áreas de conocimiento y origen cultural, el resultado está totalmente equilibrado. Todos los alumnos de B.A., tanto de la UGR como de la AUTH, han contestado que la imagen representa una obra de arte. De la misma manera, nueve de los 10 estudiantes de E.I. de ambas Universidades consideran que es una obra de arte (gráfico 2).

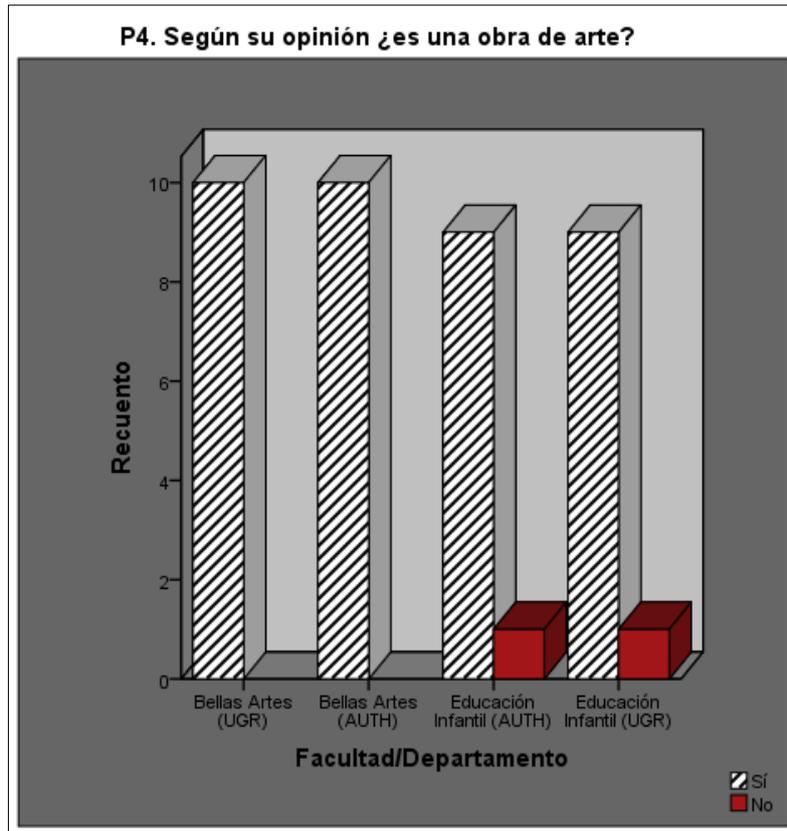


Gráfico 2

El razonamiento de los sujetos, adquirido a través de las 36 respuestas que se coleccionaron, con las cuales consideran que es una obra de arte original, se han agrupado en cinco categorías. En algunos casos una misma respuesta corresponde a más que una categoría distinta porque incluye una variedad de consideraciones como se muestra en la tabla 9.

<b>a) Debido al mensaje que transmite:</b>
1. <i>Es absolutamente realístico y transmite un mensaje.</i>
2. <i>El autor al realizar una escultura semejante, quiere transmitir algo determinado y por el hecho de ser una escultura.</i>
3. <i>Es una creación que plantea un problema y pretende sensibilizar al espectador.</i>
4. <i>Juega con dos extremidades, la edad y el tamaño. Muestra un niño indefenso pero a la vez nos hace pensar en un anciano (manipulación del tema/técnica/preocupación del observador).</i>

5. <i>Guste o no estéticamente, es una idea del artista materializada, una opinión, un sentimiento, esto lo convierte en arte.</i>
6. <i>Está hecha con finalidad moral, indica una emoción, significado.</i>
7. <i>Ha servido a alguien para expresarse.</i>
8. <i>Intenta transmitir algo a través de esta escultura.</i>
9. <i>La idea que atañe a todos, es objetiva y técnicamente óptima.</i>
10. <i>La técnica óptima y el significado que transmite.</i>
11. <i>La técnica es perfecta, parece verdaderamente real y transmite un mensaje social.</i>
12. <i>Por la técnica, el significado y la vanguardia.</i>
13. <i>Probablemente quiere proyectar la violencia.</i>
14. <i>Transmite mensajes sociales.</i>
15. <i>Transmite un mensaje.</i>
<b>b) Debido a la técnica de elaboración:</b>
1. <i>Es absolutamente realístico y transmite un mensaje.</i>
2. <i>El autor al realizar una escultura semejante, quiere transmitir algo determinado y por el hecho de ser una escultura.</i>
3. <i>Aunque sea difícil su elaboración, es inusual y vanguardista.</i>
4. <i>Debido a la sutileza de la obra.</i>
5. <i>Es una escultura interesante con buena técnica.</i>
6. <i>Increíble por tamaño y técnica.</i>
7. <i>Juega con dos extremidades, la edad y el tamaño. Muestra un niño indefenso pero a la vez nos hace pensar en un anciano (manipulación del tema/técnica/preocupación del observador).</i>
8. <i>La idea que atañe a todos, es objetiva y técnicamente óptima.</i>
9. <i>La técnica óptima y el significado que transmite.</i>
10. <i>La técnica es perfecta, parece verdaderamente real y transmite un mensaje social.</i>
11. <i>Para mí es una escultura muy realista y una buena técnica.</i>
12. <i>Por la técnica utilizada y lo real que es.</i>
13. <i>Por la técnica, el significado y la vanguardia.</i>
14. <i>Porque es una escultura.</i>

15. <i>Transmite la sensación que es real.</i>
<b>c) Debido a la estética/impresión de la obra:</b>
1. <i>El arte no solo se refiere a lo estéticamente bueno.</i>
2. <i>Creo que el arte se asocia con la estética.</i>
3. <i>Es original y tiene su propia perspectiva.</i>
4. <i>Es irreal.</i>
5. <i>Provoca sentimientos de reacción al observador.</i>
6. <i>Refleja situaciones reales.</i>
7. <i>Refleja un momento muy emocionante.</i>
8. <i>Se trata de un trabajo impulsado o realizado por una persona, que conlleva una importante carga expresiva y espiritual.</i>
9. <i>Transmite la sensación que es real.</i>
<b>d) Debido a la carencia de una determinación del concepto «arte»:</b>
1. <i>No existe una definición precisa de lo que es arte y de lo que no lo es.</i>
2. <i>Todo es arte.</i>
3. <i>Todo lo hecho con intención de ser una obra de arte lo es.</i>
4. <i>Ya que cualquier cosa puede considerarse arte.</i>
<b>e) Es vanguardista:</b>
1. <i>Por la técnica, el significado y la vanguardia.</i>
2. <i>Aunque sea difícil su elaboración, es inusual y vanguardista.</i>

Tabla 9. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el porque consideran que la imagen 1 es una obra de arte.

Los datos coleccionados aseveran que el tema tratado por el artista con lo que pretende manifestar un concepto, un sentimiento o una idea, tiene la mayor importancia a la hora de juzgar la originalidad de esta obra de arte. Relativamente, la población participada ha percibido varias y distintas perspectivas que según su opinión surgen de la figura del niño: la conectaron con la violencia (tabla 9/a-13), la ética (tabla 9/a-6), la intención de conmover emotivamente a los espectadores (tabla 9/a-3). Un pensamiento más profundo indicó que la obra referida genera un contraste

metafórico entre el tamaño y la edad que corresponden a la naturaleza indefensa del niño y al aspecto físico de un anciano respectivamente (tabla 9/a-4).

Por otra parte, la técnica de elaboración de la obra, con lo que se logra este resultado híper realístico compone el segundo grupo de respuestas lo cual, aparece cuantitativamente alto e igual con el grupo de respuestas anterior (tabla 9/a). La muestra expresa un entusiasmo por el efecto, con términos descriptivos como «técnica perfecta», «buena técnica», «técnicamente óptima», «increíble por tamaño y técnica», «debido a la sutileza de la obra», «absolutamente realístico» (tabla 9/b-1, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11).

En la tercera categoría se observa que la población valora la estética e impresión que provoca la obra de manera que le da un sentido de originalidad y le sitúa al contexto artístico. Los elementos estética e impresión de esta categoría se entienden como la atmósfera que genera el conjunto de las características que presenta *A girl*; de alguna manera es la combinación de las dos primeras categorías, sobre el mensaje conceptual que transmite y la técnica de elaboración, pero en esta tercera sección de respuestas se incluye también la parte emotiva que percibe cada encuestado al mirar la obra. «El arte se asocia con la estética» afirma uno, «el arte no solo se refiere a lo estéticamente bueno» razona el otro pensando en una estética negativa, para justificar sus opiniones sobre la originalidad del trabajo de Ron Mueck (tabla 9/c-1, 2). Dos de los entrevistados anotaron la estética real o irreal de la obra; uno de ellos consideró que *transmite la sensación que es real* (tabla 9/c-10) mientras el otro, desde un punto de vista más objetivo, afirmó que *es irreal* (tabla 9/c-5). La parte emocional llevó a algunos a la conclusión que eso le convierte en una obra original. Al respecto, se obtuvieron respuestas como: «se trata de un trabajo impulsado o realizado por una persona, que conlleva una importante carga expresiva y espiritual», «refleja un momento muy emocionante», «provoca sentimientos de reacción al observador» (tabla 9/c-6, 8, 9).

De acuerdo con los argumentos agrupados en la cuarta categoría, se deduce que los encuestados consideran que es una obra de arte porque no existe una definición determinada hoy en día que confirme características específicas, por lo tanto, cualquier obra se presenta como objeto artístico, lo puede ser. En contraste con

ello, aparecen dos respuestas, que se agruparon en una distinta y última categoría con un 5% de la totalidad: En esta, los dos entrevistados perciben la obra *A girl* como vanguardista a pesar de ser una técnica bastante vista por la creación cinematográfica y artística de la actualidad.

### **6.3. El cuerpo obsoleto en Stelarc - *Ear on arm* (2007).**

Stelios Arcadiou, el nombre completo del artista conocido en el ámbito artístico como Stelarc. Nacido en Chipre el 1946 y crecido en Australia.

El artista Stelarc se inscribe en la transformación mecánica del cuerpo<sup>321</sup>. Es un creador-anatomista cuya intención principal es recomponer la arquitectura del cuerpo humano bajo la ciencia robótica y los avances tecnológicos de nuestros días. Stelarc parte de la idea que el cuerpo humano es obsoleto y necesita remodelación para aumentar y aprovechar más capacidades. El cuerpo para él es un prisionero de gravedad, pendiente de liberación. Negando el cuerpo actual del hombre, se experimenta sobre su propio cuerpo, lo modifica para alcanzar un nuevo post-humano.

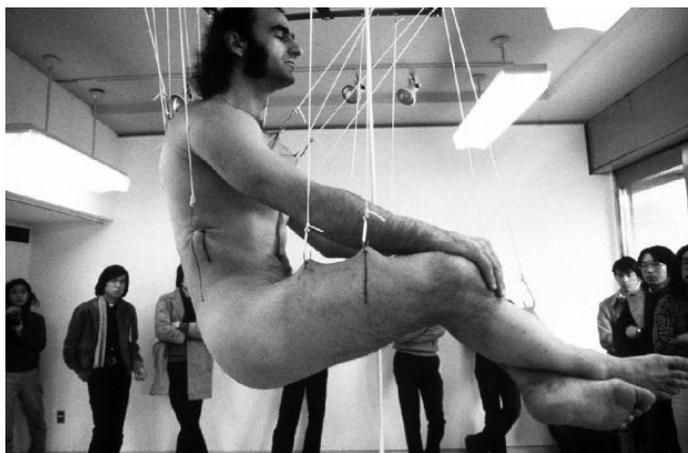
Ser post-humano, según el artista, significa abordar una estrategia en donde uno necesita deshacerse de su piel y considerar interfaces más profundos, más complejos, como la interconexión con las tecnologías que se han generado:

*For me, to be posthuman means to take up a strategy where one needs to shed one's skin and consider other more deeper and more complex interfaces and interconnection with the technologies that we have generated.*<sup>322</sup>.

---

<sup>321</sup> MAYAYO P. (2004). *La reinención del cuerpo*. En: RAMÍREZ J. A.; CARILLO J. (eds., 2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, pp. 85-125. Véase también la página web del artista: <http://stelarc.org/?catID=20247> (Mayo 2012)

<sup>322</sup> FEATHERSTONE, M. (ed, 2005). *Body Modification*. SAGE. UK, p. 136.



Stelarc, *Sitting / Swaying*: Evento *Rock Suspension*.

Desde sus primeras acciones de los años setenta, ellas poseían un claro componente tecnológico: se trataba de «suspensiones corporales», eventos espectaculares, con actividades de tipo: colgar su propio cuerpo en el aire mediante cables de acero y puntas de anzuelos sujetos a su piel, como interpretación de un cuerpo-paisaje que posibilita mirarlo y tratarlo como objeto escultórico. También, de «cuerpos amplificados», acciones en las que Stelarc consiguió amplificar los sonidos internos de su cuerpo (el latido de su corazón, la circulación arterial, etc.) gracias a una serie de altavoces situados en el espacio de la galería.

El punto central de las performances de Stelarc, desde los años ochenta, es la instalación de prótesis que aumenta la potencia de su cuerpo. Así, en la obra *The Third Hand* (la tercera mano), el artista añade a su cuerpo un brazo articulado mecánico que le permite incrementar un tercio la fuerza de sus miembros superiores o sus capacidades de prensión manual; en *Amplified Body* (cuerpo amplificado), *Laser Eyes and Third Hand* (ojos de láser y tercera mano) se construye unos ojos dotados de rayos láser que le ayudan ver más allá; en *Extra Ear* (oreja extra) proyecta la instalación de una oreja exterior que aumenta la potencia de escucha de su cuerpo; y en *Exoskeleton* se coloca una máquina dotada de seis piernas cuyo funcionamiento está regulado por el paso de un andador.

*Frente a ese gasto improductivo, a ese cuerpo insumiso, ajeno a los criterios de utilidad, el cuerpo «amplificado» de Stelarc es un cuerpo orientado hacia la consecución de la máxima eficacia productiva.<sup>323</sup>*



Stelarc, *Third hand*. 1980.

El creador combina apropiadamente la teoría con la práctica, el arte con el texto. Mientras que los teóricos de hoy atribuyen una importancia creciente en el contexto social y cultural de su obra, Stelarc insiste en el aislamiento de sus eventos-performances en el marco de la estética que intenta repudiar su propia base ideológica y negar las consecuencias sociales y culturales que inevitablemente surgen de este tipo de estrategias radicales post-humanas.

En una entrevista realizada por Ross Farnell, Stelarc plantea algunas cuestiones acerca de su trabajo. El punto central de las performances, según él, es expresar una idea la cual el cuerpo humano, en su caso su propio cuerpo, la experimenta y asoma todas las consecuencias de esta idea:

*So you take the physical consequences for what you're doing, and that's always been part of the praxis of what I do, from the suspension events*

---

<sup>323</sup> *Ibidem*, pp. 107-108.

*to the internal body sculptures to this new 'Internet Upload' project, where you're remotely activated by others*<sup>324</sup>.

La estética de la obra de Stelarc es muy lejana de lo que se denomina bello. Sobre el tema de la estética de su obra, el propio artista opina que el acto de creación de objetos bellos en contextos artísticos, se dirige directamente al comercio del arte. Del mismo modo, no se considera a si mismo ni como entrenado para crear objetos culturales con cierta belleza y tampoco como un creador postmoderno en el sentido de adoptar imágenes culturales arquetípicas. Su propósito no es privilegiar el rol del artista en el mundo científico y en un posible futuro post-humano; lo que pretende en realidad es redefinir lo que significa ser un artista, pero ésta vez involucrado en las consecuencias de lo que significa ser un hombre.

Por otra parte, pretende examinar en qué grado es necesario hoy en día tener un cuerpo biológico con un «yo» que se identifica como incorporado en él. A través de su producción artística, Stelarc intenta cuestionar lo que significa tener un cuerpo biológico; si las formas y funcionamientos de él son adecuadas y es conveniente seguir aceptando la filosofía heideggeriana que la existencia humana es autentica solo cuando se enfrente a la muerte<sup>325</sup>. Negando esta teoría, Stelarc percibe el nacimiento y la muerte como estrategias evolucionarias, mientras los humanos hoy en día se hallan en la fase post-evolucionaria. Precisamente por eso, está cuestionando si el nacimiento y la muerte son los principios fundamentales o si los límites de la existencia que definen la noción de ser vivo.

*Ear on arm (Oreja en el brazo)* realizado el 2007, requiso de dos intervenciones quirúrgicas. Dentro de los marcos de este proyecto, ha incorporado una oreja izquierda en el antebrazo izquierdo. Escogió un elemento facial para reproducirlo, trasladarlo y enriquecerlo con más capacidades alternativas de las que posee de naturaleza. La oreja no sólo dispone de oído sino también puede transmitir sonido. El implante de oreja se realizó con escáner láser tridimensional. El modelo se fusionó con texturas de la piel, antes de ser impreso en polietileno poroso con la

---

<sup>324</sup> FEATHERSTONE, M. (2005), op. cit., p. 130.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 131.

impresora 3D<sup>326</sup>. Stelarc se enfrentó con varios problemas a lo largo del procedimiento quirúrgico. Según afirma él, el cuerpo es un sistema vivo que no es fácil de esculpir quirúrgicamente. Tuvo que sobrepasar una necrosis durante el proceso de expansión de la piel que requería supresión o traslado del implante. En la segunda cirugía el equipo cirujano decidió trasladar el implante e insertarlo en la parte interior del antebrazo, en la zona donde la piel es más fina y adecuada para aceptarlo. Durante esta segunda fase del procedimiento, insertaron también un micrófono para recibir los sonidos del ambiente exterior. Unas semanas después se infectó gravemente y el equipo quirúrgico lo tuvo que extraer.

El artista explica que, igual que en la serie de las performances *Suspension* (suspensión) en las cuales experimentó y modificó la arquitectura de su cuerpo estirando su piel, en *Ear on arm* se basó en el mismo concepto pero esta vez en para desarrollar una técnica quirúrgica adicional de reconstrucción y, finalmente, detener el crecimiento celular para darle forma más definida. Cuando se cumple el objetivo del proyecto y se reimplante el micrófono dentro de la oreja, se conectará a un transmisor Bluetooth y los sonidos que «escucha» la oreja, serán transmitidos de forma inalámbrica al Internet. Es decir, una persona en París, entrando en el sitio web de Stelarc podrá escuchar en directo lo que el oído está escuchando en Melbourne por ejemplo.

Otra función alternativa que plantea Stelarc para *Ear on arm*, es la idea de la oreja, como parte de un prolongado y distribuido sistema Bluetooth con lo cuál, tanto el hablante como el oyente estarán colocados dentro de su boca. Con una llamada a su teléfono celular podrá responder la llamada a través de la oreja en el brazo, pero la voz de quién le llama la escuchará desde el interior de su cuerpo. Manteniendo la boca cerrada lo único que estará disponible de oír será la voz de la persona que le llamó al celular<sup>327</sup>.

Ahora bien, las intenciones relativas al contexto conceptual de Stelarc, en términos generales son: negación del cuerpo humano obsoleto, innovación y combinación entre arte y tecnología. Sin embargo, a través de su obra el observador

---

<sup>326</sup> GARDINER, H.; GERE, C. (eds., 2010). *Art Practice in a Digital Culture*. Ashgate. UK, p. 109.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 110.

percibe una gama más amplia de significaciones como se verá a continuación en los resultados de la encuesta. La pregunta *¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?* obtuvo un 72,5% de respuestas positivas y un 27,5% de negativas (tabla 10). Se cuenta con la misma cantidad de respuestas de las dos Facultades de B. A. que también, como se muestra en el gráfico 3, componen la mayoría de las respuestas positivas. Menos perciben mensajes sociales los estudiantes de E.I. de ambas Universidades.

Imagen sometida a valoración de encuesta:



<b>P5. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Sí	29	72,5%
No	11	27,5%
Total	40	100%

Tabla 10

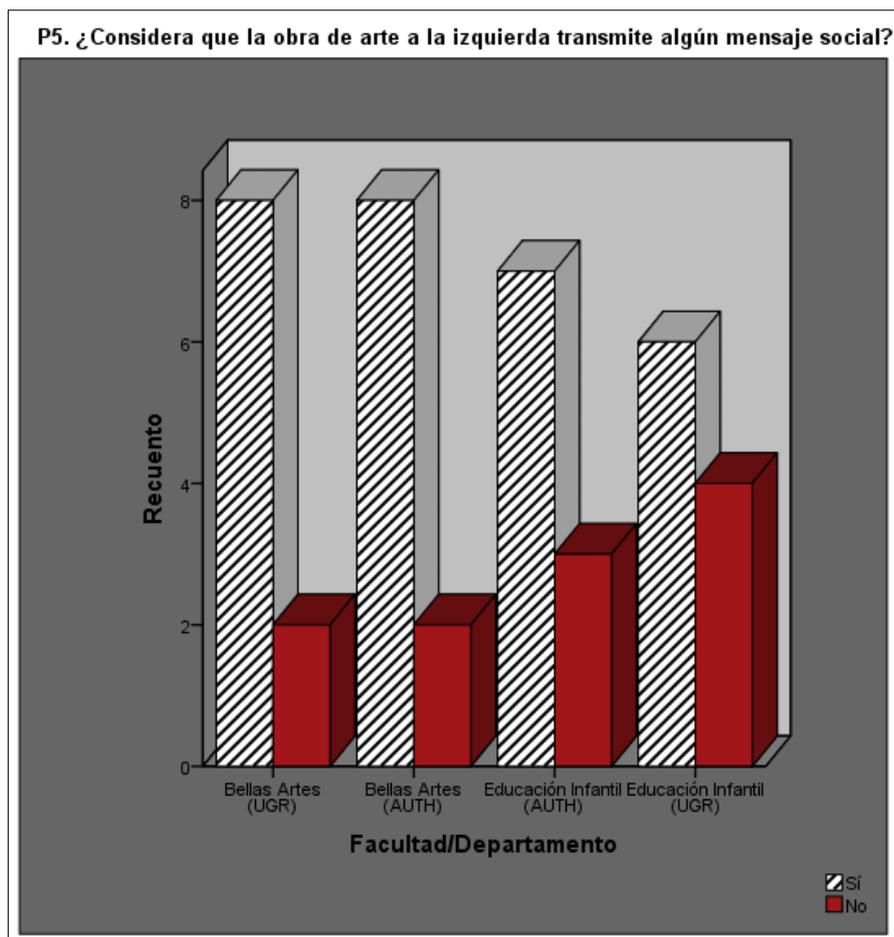


Gráfico 3.

En lo referente a cuál sería este mensaje social según su opinión, se dividió una categoría que asuma la mayoría de las respuestas. Dicha categoría se refiere al característico más aparente que se aprecia en la documentación fotográfica de la obra: la oreja. Los entrevistados han percibido mensajes sobre la falta de comunicación de parte de la persona que se tiene en frente (tabla 11/a-2, 3, 4, 11) o de la sociedad en términos más generales (tabla 11/a-1, 6, 7, 8, 9). Asimismo, se han reflexionado asuntos de ensordecimiento y comunicación entre los miembros corporales (tabla 11/a-10, 12, 13, 14).

En la segunda serie que se constituye de cinco respuestas se agruparon las que redondean el ámbito de la tecnología y la ciencia. Alguno ha considerado que la obra pretende oponerse al extendido uso de la cirugía plástica (tabla 11/b-1), mientras otros piensan que la obra quiere reflejar los límites, la importancia, el avance y el poder de la ciencia (tabla 11/b- 2, 3, 4, 5).

A continuación, se agruparon las respuestas que giran en torno a la discapacidad, la deformación y la monstruosidad (tabla 11/c-1, 2, 3, 4, 5) y se añadió un último grupo de respuestas variadas que no fue posible categorizar por falta de carácter específico o en otra ocasión, por la cantidad insuficiente de formar un grupo independiente. Dichas respuestas tocaron asuntos de reducción de la capacidad cognitiva (droga), de xenofobia, soledad, miedo, introversión, de fragmentación de la personalidad humana (tabla 8/d-2, 3, 4, 6).

<b>a) Oído/comunicación</b>
1. <i>Aunque hables, nadie en la sociedad te hace caso.</i>
2. <i>Debilidad de comunicación, mutación de uno mismo.</i>
3. <i>Escuchar lo que dices.</i>
4. <i>Hoy en día no se sabe escuchar.</i>
5. <i>La necesidad del ser humano que se escuche.</i>
6. <i>Que hoy en día no escuchamos y es todo posible.</i>
7. <i>Que la sociedad no escucha.</i>
8. <i>Que no escuchamos.</i>
9. <i>Que una voz puede sonar por todas partes.</i>
10. <i>Sobre las personas sin oído.</i>
11. <i>Tendencia a no oír a nadie.</i>
12. <i>Todos los miembros del cuerpo escuchan tus peticiones sin que sean visibles sus oídos.</i>
13. <i>Tu cuerpo te escucha, por ello te lo extraen (la foto dcha.). La izda. no es una fotografía artística.</i>
14. <i>La "obediencia" de nuestros miembros corporales al movimiento. La exageración en la cirugía plástica contemporánea.</i>
<b>b) Tecnología/Ciencia</b>
1. <i>La "obediencia" de nuestros miembros corporales al movimiento. La exageración en la cirugía plástica contemporánea.</i>
2. <i>La ciencia avanza rápido y puede formar parte del arte.</i>
3. <i>Las transformaciones a través de la cirugía.</i>
4. <i>Los límites de la ciencia.</i>

5. <i>Proyecta una parte de la ciencia especial e importante.</i>
<b>c) Discapacidad/Deformación/Monstruosidad</b>
1. <i>Discapacidad.</i>
2. <i>La monstruosidad.</i>
3. <i>La normalización de las deformaciones.</i>
4. <i>La transmutación del cuerpo.</i>
5. <i>Monstruos.</i>
<b>d) Varias indefinidas</b>
1. <i>Algún tipo de crítica.</i>
2. <i>Droga.</i>
3. <i>Introversión, miedo, xenofobia.</i>
4. <i>La personalidad humana fragmentada.</i>
5. <i>Los factores que generaron este resultado.</i>
6. <i>Soledad.</i>

Tabla 11. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el mensaje social que transmite la obra de Stelarc *Ear on arm*.

Con la siguiente pregunta se les pidió a los participantes que valorasen los posibles aspectos positivos de la imagen. Sobre los aspectos positivos que aprecia la población en la obra *Ear on arm*, se infiere que el mayor porcentaje (60%) eligió la respuesta referente a la combinación entre arte y ciencia, seguida por el 45% que valoró positivamente la innovación que presenta la obra. Interesantes son los porcentajes menores del 12,5% de la población que consideró el componente extremo de la obra como aspecto positivo con el 10% que contrariamente no aprecia ningún positivismo en la imagen (tabla 12).

Dos personas añadieron diferentes aspectos positivos de los que se han ofrecido: el propio cuerpo como soporte de experimentación y creación artísticas y el fusión entre la expresión y realidad (tabla 13).

<b>P6. ¿Qué aspectos percibiría como positivos en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Me parece novedoso	18	45%
La combinación ciencia-arte	24	60%
Es extremo y el arte debe ser así	5	12,5%
Ninguno	4	10%
Otros	2	2,5

Tabla 12.

<b>P6e. Otros (indica cuál/es)</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
El artista utiliza su propio cuerpo	1
Significado, fusiona expresión-realidad.	1

Tabla 13

En la pregunta opuesta por otro lado, sobre los aspectos negativos, se observa que las respuestas están puntuadas con un progreso paulatino sin que se destaque algún porcentaje significativo. Respectivamente, en la tabla 14 se refleja que según la opinión de la población, la extremidad de la obra se ve como elemento de fealdad más que la antiestética (35% contra el 27,5%). Del mismo modo, el 15% percibe miedo mientras el 12,5% considera que la modificación del cuerpo lo convierte en un monstruo. Por último, un porcentaje bastante elevado de 25% no ve ningún aspecto de fealdad en esta obra de arte.

<b>P7. ¿Qué aspectos de fealdad destacarías en esta obra?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Parece monstruo	5	12,5%
Me parece extremo	14	35%
Es antiestético	11	27,5%
Ninguno	10	25%
Da miedo	6	15%
Otros	3	7,5%

Tabla 14

Otras 3 respuestas se añadieron de 3 entrevistados; esos indican que ver la intervención médica en una creación artística, es un aspecto de fealdad. De la misma manera, poner en riesgo la salud es algo que refleja cierta fealdad. El tercer entrevistado percibió la imagen como siniestra (tabla 15).

<b>P7f. Otros (indica cuál/es)</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
El ver la intervención médica.	1
Es siniestro	1
Riesgo de salud	1

Tabla 15

A continuación, la pregunta en cuanto a la consideración de los entrevistados sobre la cuestión de ser una obra de arte o no, la mayoría de ellos con un 65% han respondido positivamente mientras el 35% respondió negativamente (tabla 16). Se observa un porcentaje elevado en las respuestas positivas de B.A. y en especial, de los alumnos de Grecia mientras el menor porcentaje se asuma en la columna de los alumnos de E.I. de la UGR (gráfico 4).

P8. Según su opinión ¿es una obra de arte?		
Respuestas	Frecuencia	Porcentaje
Sí	26	65%
No	14	35%
Total	40	100%

Tabla 16

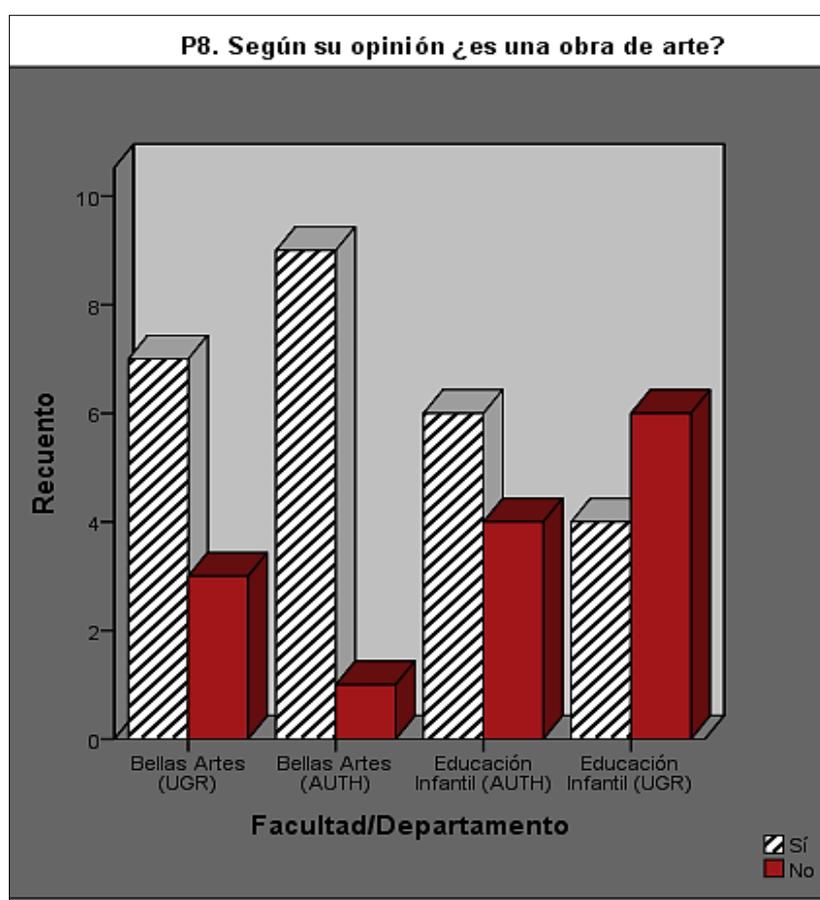


Gráfico 4

Respecto a la argumentación de las respuestas, se aplicó una separación en los datos adquiridos en dos grupos generales de respuestas positivas y negativas. Dentro de las positivas se dividen cuatro subcategorías. En la primera de ellas la población ha sostenido que es una obra de arte debido al mensaje que transmite; la preocupación que genera al espectador, los valores que comunica, su capacidad de hacer reflexionar

y los fenómenos sociales que se manifiestan a través de ella (tabla 17/a-3, 4, 6). En la segunda sección se agruparon las contestas referentes a los elementos innovación/provocación de la obra. Consideraron que es innovador combinar el arte con la ciencia mientras eso parece inalcanzable; que el arte debe ser original en el sentido de no retomar técnicas utilizadas sino encontrar nuevas maneras de creación artística. Otra alternativa del mismo grupo afirma que aunque sea chocante el resultado ha logrado su objetivo; por eso se convierte en una obra de arte original. De la misma manera, ser provocativa también la sitúa bajo el nombre del arte (tabla 17/b-1, 2, 3, 4).

El siguiente grupo dentro de las contestas positivas cuenta con el concepto propio de lo que es arte, lo cuál es indefinido. Entonces, según las opiniones de los entrevistados, una mera manera de expresión es suficiente para convertir una creación en obra de arte. Sin embargo, sobre la experimentación del cuerpo, esa debe limitarse solo en el cuerpo propio del creador (tabla 17/c-1, 2, 3, 4, 5).

La última categoría refleja las contestas referentes a la estética/impresión de la imagen: Aquí se incluyen reflexiones muy interesantes sobre la parte antiestética de la obra que, en un caso el entrevistado, en vez de asociarla con la fealdad, la asocia con la belleza (tabla 17/d-5). Otras reflexiones dejan a entender que la imagen sola no ha sido suficiente para comprender qué es lo que ha elaborado el creador (tabla 17/d-2, 6). Otro entrevistado afirma que no importa que la obra sea antiestética porque es novedosa y te hace reflexionar, por eso es una obra de arte original (tabla 17/d-1).

<b>Respuestas positivas</b>
<b>a) Debido al mensaje que transmite</b>
1. <i>Combina el arte con la ciencia mientras eso en realidad es inalcanzable y por el significado.</i>
2. <i>No es normal y transporta un mensaje social.</i>
3. <i>Preocupación (social, ambiental, médica).</i>
4. <i>Señala un fenómeno social.</i>
5. <i>Tiene un significado.</i>

6. <i>Transmite valores, hace pensar.</i>
7. <i>Transmite un mensaje muy íntimo.</i>
8. <i>Representación.</i>
<b>b) Innovación/Provocación</b>
1. <i>Combina el arte con la ciencia mientras eso en realidad es inalcanzable y por el significado.</i>
2. <i>El arte debe ser original.</i>
3. <i>Es chocante y logra su objetivo.</i>
4. <i>Provocativa.</i>
<b>c) El concepto de arte es indefinido</b>
1. <i>Cualquier artista tiene la libertad de expresarse como quiera supuesto que no se experimente en otros cuerpos (humanos o animales).</i>
2. <i>Es una manera de expresión.</i>
3. <i>Hoy en día todo es una obra de arte.</i>
4. <i>Por ser un trabajo realizado por una persona, con un fin planteado y pensado.</i>
5. <i>Quizás todo es una obra de arte.</i>
<b>d) La estética/impresión de la obra</b>
1. <i>A pesar de que es antiestético, es original y te hace pensar.</i>
2. <i>Es bastante realístico sobre el brazo.</i>
3. <i>Facilita el observador ver desde otra perspectiva lo que no ve con los ojos.</i>
4. <i>Por el simple hecho de despertarme alguna emoción (positiva o negativa).</i>
5. <i>Por la belleza estética de la anatomía del ser humano.</i>
6. <i>Por la técnica usada y lo real que parece.</i>

Tabla 17. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el porque consideran que la obra de Stelarc *Ear on arm* es una obra de arte.

En la agrupación de las respuestas negativas, con las cuales la población argumentó que la imagen no representa una obra de arte, se reflejan distintas consideraciones. Dentro de ellas se ve que dos personas valoran la originalidad del arte en la representación de la belleza y de la manera «correcta» de transmitir la idea (tabla 18/1, 7). En otro caso se refleja la opinión que no es necesario modificar tu

propio cuerpo para crear arte, lo cual da a entender un sentimiento de exageración provocado por la imagen expuesta (tabla 18/2). De la tercera respuesta se infiere que la cirugía plástica, como medio de modificación del cuerpo, es un procedimiento visto en el ámbito científico; al utilizarlo para crear arte no presenta ninguna novedad (tabla 18/3). A continuación, una respuesta valora de distinta manera las dos imágenes que reflejan el procedimiento y el resultado. Según esta respuesta, la imagen del procedimiento no es obra de arte mientras la del resultado sí (tabla 18/4). En el siguiente caso, la imagen se ve muy antinatural mientras en el posterior no se entiende el objetivo de este acto denominado arte (tabla 18/5, 6). En las dos últimas respuestas la imagen se aprecia como carente de significado y extrema con el fin de llamar la atención (tabla 18/8, 9).

<b>Respuestas negativas</b>
1. <i>Aunque tiene mensaje social, no creo que eso se refleje de manera bella y "correcta".</i>
2. <i>El arte no tiene que modificar el cuerpo.</i>
3. <i>Es algo que hemos visto fuera de la obra de arte y por eso no atrae especialmente.</i>
4. <i>La foto izquierda no.</i>
5. <i>Lo veo muy antinatural.</i>
6. <i>No entiendo si tiene objetivo y cuál sería.</i>
7. <i>No genera la sensación de la belleza, no genera emociones.</i>
8. <i>No me transmite ningún mensaje.</i>
9. <i>Simplemente me parece una llamada de atención.</i>

Tabla 18. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el porque consideran que la obra de Stelarc *Ear on arm* no es una obra de arte.

#### 6.4. Modificación corporal bajo el *Arte Carnal*: Orlan - *La réincarnation de Sainte-Orlan* (1990-1993).

La cirugía plástica tradicional tiene como objetivo llevar a la normalidad funcional y anatómica la forma corporal. Su objetivo es reconstruir las deformidades y corregir las deficiencias funcionales mediante la transformación del cuerpo humano. Para otros, permite brindar la mejoría estética al remodelar su cuerpo hacia lo más hermoso y admirable. Pero, aun así, hay casos que éste proceso de transformación puede fallar y tener resultados indeseables, por aplicación de inexpertos o por voluntad exagerada de conseguir la imagen física «ideal».

Para Orlan, artista nacida en Saint-Etienne, Francia, el quirófano se ha convertido en su estudio de trabajo. Comenzó esta forma de concebir su arte en 1990 y es la pionera en la utilización de la cirugía plástica con fines artísticos. En su trabajo Orlan mezcla la intervención de las nuevas tecnologías (foto digital, vídeo, retransmisión vía satélite) y la ciencia médica. Hasta el momento se ha hecho nueve operaciones destinadas a conseguir una transformación total de su rostro. Ha sido diversamente descrita como la mujer hermosa que quiere convertirse en fea<sup>328</sup>. Su relación, tanto con la historia del arte como con la belleza tiene carácter irónico. Está reconstruyendo su propio rostro apropiándose de las características de mujeres ficticias, creadas de artistas masculinos, para ejemplificar la sublime belleza femenina<sup>329</sup>.

El 1989, Orlan anuncia su manifiesto titulado *Carnal Art* (arte carnal)<sup>330</sup>, donde revela el pensamiento y filosofía de sus proyectos: El arte carnal es para Orlan un autorretrato en su sentido clásico, pero aprovechando las posibilidades que ofrece la tecnología. Se balancea entre la desfiguración y re-figuración para modificar el cuerpo, que considera como un objeto *ready-made* (arte encontrado) en términos duchampianos. La mirada de Orlan sobre el cuerpo humano del mundo contemporáneo subraya una modificación que no obedece a los cánones de un cuerpo-

---

<sup>328</sup> Véase página web de Orlan. Disponible en: <http://www.orlan.net/> (junio 2012).

<sup>329</sup> O' BRYAN, J. C. (2005). *Carnal Art. Orlan's refacing*. University of Minnesota Press. Minneapolis, p. 7.

<sup>330</sup> El *Manifiesto Carnal Art* está disponible en la página web de Orlan: <http://www.orlan.net/texts/> (junio 2012).

confeccionado ideal. El arte carnal no se basa en el resultado de la cirugía plástica en sí, sino en el proceso de la cirugía, el espectáculo y el discurso del cuerpo modificado que se ha convertido en el lugar de un debate público.

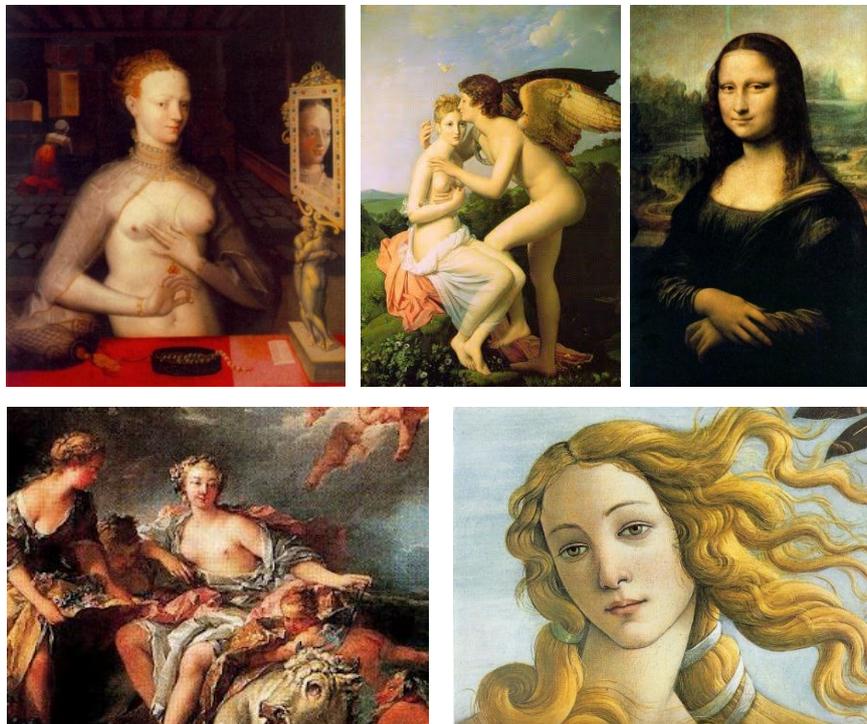
En lo relativo a la parte ética del tema, Orlan, a través del arte carnal deniega la tradición cristiana; critica la negación cristiana de un cuerpo placentero y expone su debilidad en los descubrimientos científicos. Aunque los procesos quirúrgicos que se experimenta Orlan, parecen de alguna manera actos de auto-mutilación, en su manifiesto la autora repudia la tradición del sufrimiento y el martirio y su filosofía pretende sustituir en vez de eliminar, aumentar en vez de disminuir. Transforma el cuerpo en un lenguaje, deroga la idea bíblica de la «carne encontrada» y la carne se convierte en un discurso; en una palabra. Lo único que permanece inalterado es su voz. Del mismo modo, considera la agonía de un nacimiento ridícula y anacrónica. No acepta la misericordia de Dios y designa la utilización de los anestésicos locales, los analgésicos y la morfina para evitar el dolor. El manifiesto continúa abriendo una nueva etapa visual; haciendo posible admirar el interior de su propio cuerpo durante los procedimientos quirúrgicos sin sufrimiento y dolor. Para Orlan, apreciar sus vísceras, conocer su forma de manera detallada, significa conocerse mejor uno mismo y amarse uno mismo desde una perspectiva más evolucionada.

En el manifiesto aclara que el arte carnal no está en contra de la cirugía estética, sino contra las normas que se impregnan, en particular, en relación con el cuerpo femenino y también con el masculino. Según la autora, esta forma de concebir el arte tiene que ser feminista. Por otra parte, estos procedimientos no sólo aplican la cirugía estética, sino también evolucionan la medicina y la biología cuestionando el estatus del cuerpo y planteando cuestiones éticas.

Concluyendo Orlan, proclama que el arte carnal ama la parodia y el barroco, lo grotesco y lo extremo; se opone a las convenciones que ejercen coacción entre el cuerpo humano y la obra de arte y por último, es anti-formalista y anticonformista.

En la serie de performaces *La réincarnation de Sainte-Orlan* (1990-1993), Orlan se ha sometido a un proceso con el fin de adquirir diversas partes de mujeres, a través de la modificación de su imagen física con la cirugía plástica. La selección de

las mujeres no se basó en la belleza que ellas presentan, sino en la historia que llevan. Desea obtener la barbilla de *Venus* de Botticelli, la nariz de *Diana* de la Escuela de Fontainebleau, la frente de *Mona Lisa*, la boca de *Europa* de Boucher, los ojos de *Psiquis* de Gérard<sup>331</sup>. La artista subraya que en este proceso de «reencarnación», lo que le interesa no es el resultado visual de su forma modificada sino, el propio proceso y el significado de un cuerpo modificado y re-modificado<sup>332</sup>. Del mismo modo, no le interesa asemejarse con estas mujeres, ni combinar las características de las mujeres pintadas; esto sería lo evidente. Deliberadamente ha fallado en adquirir características reconocibles de ellas.



Las mujeres que han inspirado a Orlan para la serie de performances *La réincarnation de Sainte-Orlan*. 1990-1993.

Orlan ha realizado nueve cirugías-performances. Cada una de ellas tiene una temática específica y lleva su propio título. Durante el proceso, la artista está leyendo textos de filosofía, literatura o psicoanalítica. Todo el equipo que participa para la

<sup>331</sup> KAUFFMAN, L. S. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra. Madrid, p. 89.

<sup>332</sup> O' BRYAN, J. C. (2005), op. cit., p. 6.

elaboración de la cirugía-performance está vestido en ropa diseñada por diseñadores de ropa famosos, como Paco Rabanne, Miyaké y Lan Vú. Las primeras cuatro cirugías incluyeron liposucción, reducción y reformación de varias partes de su cuerpo. Orlan considero la séptima cirugía titulada *Omniprésence* (omnipresente) como la más significativa. Dicha cirugía se retransmitía en vivo en quince galerías de diferentes ciudades a la vez y durante todo el procedimiento los espectadores podían dirigir preguntas a Orlan. Después de la cirugía-performance, la artista expuso una instalación en galería, de cuarenta y una fotografías de edición digital, contrastando las mujeres que fue inspirada con imágenes diarias de su rostro mientras se curaba y se transformaba tras la cirugía. Además, después de cada una de la serie de las performances, Orlan coleccionó los trastos extraídos de su cuerpo (fragmentos de grasas, trozos de piel con pelo, gasas de sangre etc.) y los vendió más de mil Euros por cada trasto. En las próximas cirugías incorporó dos implantes-chichones en la cabeza y el busto más grande posible en relación con sus medidas corporales. Ha planteado una décima cirugía-performance donde reemplazará su nariz por una más grande de estilo de máscara de los Mayas pre-columbinos<sup>333</sup>.



Orlan. Instalación *Omniprésence*

La conclusión del proyecto *reencarnación* está planteada con la solicitud de cambio oficial de su nombre. En 1997, revisó los objetivos iniciativos de este proyecto y empezó otro trabajo titulado *Self-hybridation* (auto-hibridación), en colaboración con Pierre Zovilé. En esta ideología de la auto-deconstrucción en debate

<sup>333</sup> BIAL, H. (ed, 2004). *The Performance Studies Reader*. Routledge. New York, UK, pp. 108-109.

público, Orlan pone en cuestión la relación del rostro con la identidad personal, lo original con lo construido y lo real con lo imaginario; cuestiona las estructuras binarias: yo/otro, interior/exterior y belleza femenina/ monstruo femenino<sup>334</sup>. En el proyecto *Self-hybridation*, la artista creó una serie de fotografías-collages digitales en las cuales se reflejan los estándares de belleza de otras culturas y épocas.



Orlan. *Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self-hybridization*. 1998.

Imagen sometida a valoración de encuesta:



La encuesta realizada muestra que el 80% de los entrevistados cree que la documentación fotográfica que refleja el proceso de reencarnación de Orlan transmite

<sup>334</sup> O' BRYAN, J. C. (2005), op. cit., p. 7.

un mensaje social mientras el 20% no percibe ningún mensaje específico al respecto (tabla 19). Es significativo el resultado que se infiere del gráfico 5, donde casi la totalidad de los estudiantes de E.I., tanto de la UGR como de la AUTH, perciben mensajes sociales del proyecto de Orlan (los 19 de los 20 en total), mientras los estudiantes de B.A. aparecen más precarios con 13 respuestas positivas frente a siete negativas.

P13. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?		
Respuestas	Frecuencia	Porcentaje
Sí	32	80%
No	8	20%
Total	40	100%

Tabla 19.

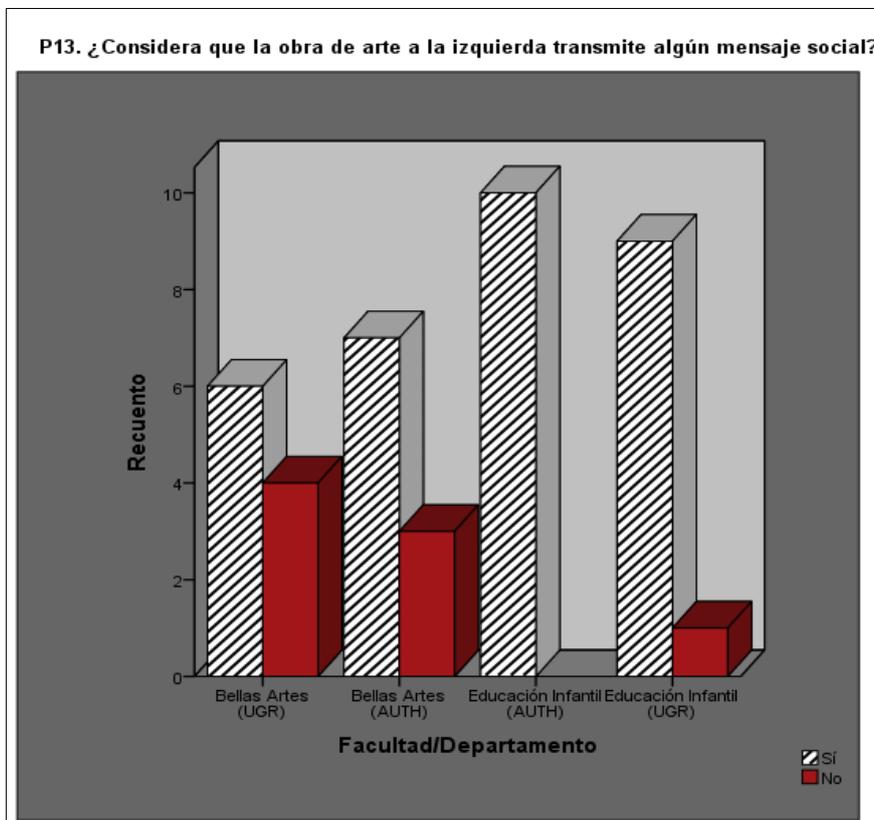


Gráfico 5

Las distintas percepciones de los entrevistados se han repartido en cuatro categorías: La primera gira entorno a una crítica contra la cirugía plástica y la exageración de su ejecución. Dentro de esta categoría los individuos han interpretado de la imagen una obsesión por la estética, por no envejecer, por los corrientes de moda y por la perfección (tabla 20/a-1, 9, 10, 11, 12). También, interpretaron el inconformismo con uno mismo, lo presumido que es a veces el ser humano, la inseguridad de las mujeres y las consecuencias de la cirugía plástica (tabla 20/a-6, 7, 8, 13).

En la segunda agrupación, los entrevistados reflexionaron el tema de la transformación y cambio físico desde varias perspectivas: Los propósitos o la necesidad del ser humano por el cambio físico que a veces llega hasta la autodestrucción, el querer agradar a través de la imagen física a los demás, la pasión por el cambio o en términos más generales y metafóricos, el cambio de la sociedad (tabla 20/b-1, 2, 3, 4, 5).

El siguiente grupo cuenta con las reflexiones en torno a la belleza y la fealdad físicas. A través de la imagen de Orlan, los entrevistados han percibido e interpretado el énfasis que se da hoy día a la belleza, su subjetividad, la negación de los cánones y estereotipos sobre la imagen de la mujer y los prejuicios por lo que es bello (tabla 20/c-1, 2, 4, 5, 6.). Uno de los entrevistados ha reflexionado un mensaje muy interesante referente al crecimiento del ser humano con respecto al desarrollo personal que, según él, se «afea» (tabla 20/c-3).

En la cuarta y última categoría se agruparon las respuestas referentes a la estética y a la cirugía plástica en general. Estas reflejan las ideas más generales que no especifican el mensaje, sino comentan generalmente lo evidente (tabla 20/d-1, 2, 3, 4, 5, 6).

<b>a) Crítica contra la cirugía plástica/Exageración</b>
1. <i>Cirugías plásticas y las corrientes de moda.</i>
2. <i>Crítica.</i>

3. <i>Contra la belleza plástica.</i>
4. <i>Es obsesión por la estética que se da hoy día pero esto no me parece una obra de arte.</i>
5. <i>Hoy en día la gente es capaz de hacer cualquier cosa con su cuerpo por tal de entrar en el canon de la belleza.</i>
6. <i>Las consecuencias de la cirugía plástica.</i>
7. <i>Las operaciones innecesarias que hacen las mujeres por inseguridad.</i>
8. <i>La presunción del ser humano.</i>
9. <i>Obsesión de la sociedad por no envejecer (antinaturalidad).</i>
10. <i>Obsesión por la estética.</i>
11. <i>Perfección.</i>
12. <i>Que se debe de ser perfecto.</i>
13. <i>Inconformismo y poco amor propio en la mujer.</i>
14. <i>Culto al cuerpo.</i>
<b>b) Transformación</b>
1. <i>El cambio físico para agradar a los demás.</i>
2. <i>La decisión de algunas personas de transformar la belleza natural en una máscara de plástico.</i>
3. <i>La necesidad interior del ser humano por cambios lo lleva algunas veces a extremidades, no se quiere a si mismo y procede a la autodestrucción.</i>
4. <i>La pasión del ser humano por el cambio aunque no sea necesario.</i>
5. <i>La transformación de la sociedad.</i>
<b>c) Referente a la belleza/fealdad física</b>
1. <i>Énfasis a la belleza y sacrificios para adquirirla.</i>
2. <i>Canon de belleza.</i>
3. <i>Cuando creces te "afeas".</i>
4. <i>La belleza es totalmente subjetiva.</i>
5. <i>La negación de los estereotipos de belleza.</i>
6. <i>Prejuicios por lo bello.</i>
<b>d) Referente a la estética y a la cirugía plástica en general</b>
1. <i>Cirugías plásticas.</i>
2. <i>Comenta las cirugías plásticas.</i>

3. <i>Estética.</i>
4. <i>La cirugía estética.</i>
5. <i>Las cirugías plásticas.</i>
6. <i>Sobre las intervenciones estéticas.</i>

Tabla 20. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el mensaje social que transmite la obra de Orlan *La réincarnation de Sainte Orlan*.

En la tabla 21 aparece la muestra cuantitativa de los aspectos positivos que los entrevistados perciben a través del proyecto de Orlan. Aunque no destaca alguna variable con diferencia significativa, la mayoría de la población (27,5%) cree que la obra va contra los estereotipos femeninos y lo valora de manera positiva. En la lista de las seis respuestas ofrecidas a elegir, la segunda con el mayor porcentaje adquirido (22,5%), muy cerca del anterior, es la respuesta «ninguno» con la que se evidencia un disgusto de parte de los entrevistados frente a la imagen. La escala se disminuye con la próxima respuesta con la cuál el 17,5%, indica que la transformación del rostro es un aspecto positivo seguida por el 15% que considera la obra novedosa. El 10% afirmó que la combinación entre la ciencia y el arte es un aspecto positivo y, por último, el bajo porcentaje de 5% ve la extremidad de la obra como elemento imprescindible en una creación artística. Una persona añadió una variable distinta, referente al grafismo de la imagen (tabla 22).

<b>P14.1. ¿Qué aspectos positivos destacaría en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Me parece novedoso	6	15%
Va contra los estereotipos femeninos	11	27,5%
La transformación del rostro	7	17,5%
Es extremo y el arte debe ser así	2	5%
La combinación ciencia-arte	4	10%
Ninguno	9	22,5%
Otros	1	2,5%

Tabla 21

<b>P14g. Otros (indica cuál/es)</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
Es muy gráfico.	1

Tabla 22

De la próxima pregunta sobre los aspectos de fealdad que aprecian los sujetos participantes en la encuesta se infiere que el mayor porcentaje (30%) considera la imagen antiestética; otro 27,5% la ve extrema. A continuación, el 20% afirmó que la mujer de la imagen le parece un monstruo mientras al 17,5% le da miedo. Son de gran interés los resultados referentes al 25% de las respuestas que no aprecian ningún aspecto de fealdad y al 20% que añadió nuevos aspectos (tabla 23). Como se muestra en la tabla 24, estos se refieren a la falta de esencia, la antinaturalidad en el aspecto de la mujer, la pérdida de la belleza natural, los sentimientos de crueldad, desagrado y aversión que causa la imagen.

<b>P15. ¿Qué aspectos de fealdad destacaría en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Parece un monstruo	8	20%
Me parece extremo	11	27,5%
Es antiestético	12	30%
Da miedo	7	17,5%
Ninguno	10	25%
Otros	8	20%
Total	40	100%

Tabla 23

<b>P15f. Otros (indica cuál/es)</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
Desagradable	1
Es bastante crudo	1
Es feo porque desfigura	1
Es repugnante.	1
Está un poco loca	1
Ha perdido su belleza natural	1
Lo antinatural, no es ella.	1
No tiene esencia	1

Tabla 24

Exactamente los mismos porcentajes de respuestas, tanto positivas como negativas, se obtuvieron de la pregunta «según su opinión ¿es una obra de arte?», referente a la serie fotográfica de Orlan (tabla 25). La mayoría de las respuestas positivas son de los estudiantes de E.I. de la AUTH (8 de las 10 en total), seguidas por las respuestas del alumnado de B.A. de la UGR (6 de las 10 en total). Del alumnado de E.I. de la UGR se obtuvo la mayor cantidad de respuestas negativas (8 de las 10 en total) y de B.A. de la AUTH respondieron negativamente los seis de los 10 sujetos que participaron (gráfico 6).

<b>P16. Según su opinión ¿es una obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Sí	19	47,5%
No	19	47,5%
NC	2	5%
Total	40	100%

Tabla 25

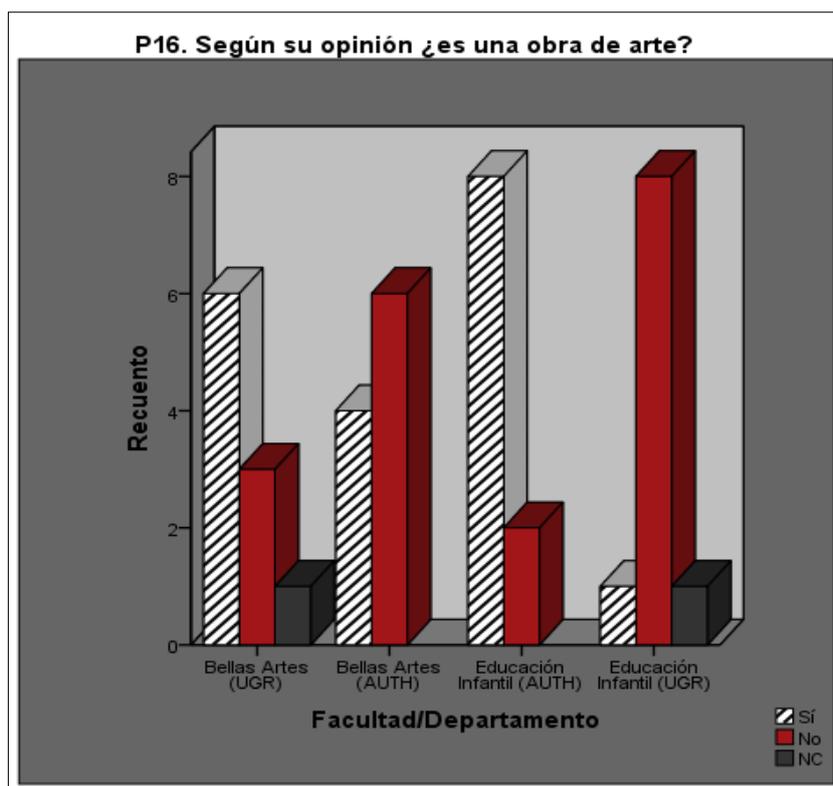


Gráfico 6

Respecto a la argumentación de las respuestas, se aplicó una separación en los datos adquiridos en dos grupos generales de las respuestas positivas y negativas. Dentro de las positivas se dividen tres subcategorías. En la primera de ellas la población ha sostenido que es una obra de arte debido al mensaje que transmite. Concretamente, los sujetos afirmaron que el arte debe preocupar; que la imagen refleja una ideología; transmite un mensaje social muy potente y transmite mensajes que se oponen a las opiniones existentes (tabla 26/a-1, 4, 5, 6).

En la segunda sección se agruparon las contestas referentes al indefinido concepto del arte. Afirmaron que cualquier cosa puede ser arte y lo que los críticos consideran una obra de arte, será una obra de arte (tabla 26/b-1, 2).

Se añadió un último grupo de respuestas variadas que no fue posible categorizar por falta de carácter específico. Dichas respuestas tocaron asuntos referentes a la buena técnica, los prototipos de belleza que el hombre se obsesiona e intenta conseguir, el cambio del arte y la transformación del aspecto (tabla 26/c-1, 2, 3, 4).

<b>Respuestas positivas</b>
<b>a) Debido al mensaje que transmite</b>
1. <i>Aunque es extremo, transmite un mensaje social.</i>
2. <i>Creo que el artista pretende transmitir un mensaje.</i>
3. <i>El arte debe preocupar.</i>
4. <i>Muchas mujeres hacen cirugías plásticas supuestamente para hacerse más guapas.</i>
5. <i>Podría ser arte conceptual.</i>
6. <i>Refleja una ideología.</i>
7. <i>Tiene un mensaje social muy potente.</i>
8. <i>Transmite varios mensajes que se oponen a las opiniones existentes.</i>
<b>b) El concepto de arte es indefinido</b>
1. <i>Cualquier cosa es arte.</i>
2. <i>Lo que los críticos consideran una obra de arte, será una obra de arte.</i>
3. <i>No existen definiciones.</i>
<b>c) Varias indefinidas</b>
1. <i>Cirujano-plásticamente sí, estético, bueno, está bien hecho.</i>
2. <i>Critica la obsesión del ser humano de crear la belleza en vez de descubrirla. Es inteligente la parábola de prototipos de belleza en la historia de la humanidad.</i>
3. <i>El cambio está presente en el arte.</i>
4. <i>No importa si el resultado es bello o feo. Quizás sea una obra de arte en el sentido de que un cirujano ha creado un rostro diferente que el original.</i>
5. <i>Presenta características bellas y te hacen preguntarse si son naturales o no.</i>

Tabla 26. Agrupación de las respuestas positivas coleccionadas sobre el porque consideran que la obra de Orlan *La réincarnation de Sainte* es una obra de arte.

En la agrupación de las respuestas negativas, con las cuales la población argumentó que la imagen no representa una obra de arte, se reflejan una variedad de consideraciones. Se afirmó que la imagen representa una banalidad que igual se puede ver en la tele, por lo que no lleva ninguna novedad (tabla 27/1). En otro caso, se afirmó que no es arte porque es ciencia (tabla 27/2). Una argumentación interesante

sostuvo que existen casos reales más extremos en el ámbito de la cirugía plástica que describen la misma idea que quiere transportar la artista, por lo que no la considera como representativa de un acto artístico (tabla 27/3). Otras opiniones se basaron en la negación sobre la modificación del cuerpo bajo el nombre del arte, en la antiestética de la imagen y en la carencia de tanto de sentido y objetivo, como de los componentes de fabricación y artesanía (tabla 27/4, 5, 8, 11). Según los demás sujetos participantes en la encuesta, la imagen sometida en valoración parece un reportaje de revista barata sensacionalista; también, no refleja nada más que una operación o una secuencia de fotos y es una morbosidad (tabla 27/6, 7, 9, 10).

<b>Respuestas negativas</b>
1. <i>Es algo que incluso puedes ver en la tele y no es novedoso.</i>
2. <i>Es ciencia.</i>
3. <i>Existen casos reales más extremos en el ámbito de la cirugía plástica para describir lo que quiere transportar la artista y además estas personas siguen teniendo la misma convicción después.</i>
4. <i>No se tiene que modificar a las personas.</i>
5. <i>No tiene sentido, es antiestético.</i>
6. <i>Parece un reportaje de revista barata sensacionalista.</i>
7. <i>Parece una secuencia de fotos.</i>
8. <i>Porque la falta al componente de fabricación y artesanía que toda obra suele llevar (es decir, no lo hace ella).</i>
9. <i>Señala solamente una operación.</i>
10. <i>Simplemente es morbosidad.</i>
11. <i>Sin objetivo.</i>

Tabla 27. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el porque consideran que la obra de Orlan *La réincarnation de Sainte* no es una obra de arte.

## 6.5. El cuerpo y el espejo: Jenny Saville - *Branded* (1992).

La pintora inglesa Jenny Saville, también incluye en su pintura el sentido de la transformación de la identidad individual. En este caso, ella modifica su propio *yo* y lo transforma en un *otro*. Se atreve realizar autorretratos a través de la combinación de su rostro con su cuerpo transformado en un cuerpo excepcionalmente obeso. Realiza fotografías de su rostro y hace un collage pictórico de posas femeninas sacadas de una revista de medicina<sup>335</sup>. En su pintura Jenny Saville enfatiza en el cuerpo femenino que los cánones de belleza establecidos hoy en día han situado en la categoría de lo feo y monstruoso.

Tras enfrentarse al espejo, la creadora se sintió incomoda con la imagen que se enfrentó, un fenómeno muy común entre la sociedad femenina de hoy día. Esta sensación de imperfección corporal desde el prisma de un cuerpo-complemento en la sociedad actual, fue la base conceptual detrás de su obra. Sus cuadros se asocian con las figuras de las mujeres obesas que posaban en los freak shows del siglo XIX. Ellas solían exhibirse al lado de otra figura muy flaca, incluso masculina, para producir una «escala» de diferencia exagerada entre los dos cuerpos. Este contraste producía cierto miedo al espectador de la figura femenina colosal frente a la figura masculina «liliputiense» que perdía todas las características de vigor que suele poseer de naturaleza el sexo masculino<sup>336</sup>. Este efecto pretende reproducir la artista a través del gran volumen de sus lienzos que se llena con masas de carne como un paisaje de carne desnuda, pechos gachos, barriga excesiva. Una representación dramatizada de lo que es cuerpo expuesto, que no cumple ningún canon de simetría y armonía y que suele quedar escondido detrás de la ropa.

---

<sup>335</sup> NOCHLIN, L. (2006). *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye*. Harvard University Press. Cambridge, p. 235.

<sup>336</sup> SMITH, S. Bodies of Evidence: Jenny Saville, Faith Ringgold, and Janine Antoni Weigh In, pp. 132-160. En: SMITH, S.; WATSON, J. (eds, 2002). *Interfaces: Women / Autobiography / Image / Performance*. University of Michigan Press, USA.



Jenny Saville. Falcrum, 1999.

La artista utiliza una técnica a base expresionista que tiene referencias a pintores como Lucian Freud o Vladimir Velickovic. Igual que en el caso de Orlan, Saville está interesada en la cirugía cosmética aunque lo expresa a través del arte de manera muy distinta. Ha consultado y estudiado bibliografía médica sobre los procesos quirúrgicos y ha incorporado en su pintura elementos de estos procesos. Líneas que marcan las zonas corporales a operar se transforman en líneas gráficas que forman parte de su técnica pictórica.

En la obra *Branded* (marcada), Saville ha combinado una serie de técnicas visuales de la morfología compositiva para enfatizar lo posible el cuerpo obeso. La perspectiva cónica que utiliza se centra en la barriga de la modelo que adquiere más volumen siendo situado al primer nivel óptico del espectador. Contrariamente, la cabeza se sitúa en el nivel óptico más lejano siendo de tamaño pequeño en comparación con las analogías del resto del cuerpo. Los elementos pictóricos que utiliza Saville para «vestir» el cuerpo son palabras sueltas como: *support* (apoyo), *decorative* (decorativo), *delicate* (delicado), palabras que anuncian sentimientos y pensamientos acerca de su trabajo. Su cuerpo entonces constituye el objeto de autorreflexión y auto-examinación que no proclama una deformación desagradable sino comunica, dentro de los conceptos feministas, la aceptación y acomodación con el cuerpo que no obedece a las leyes establecidas por la sociedad actual; una aceptación tanto personal como mutua.

*I'm not painting disgusting, big women. I'm painting women who've been made to think they're big and disgusting, who imagine their thighs go on forever... I haven't had liposuction myself but I did fall for that body wrap thing where they promise four inches off or your money back.*<sup>337</sup>

Imagen sometida a valoración de encuesta:



En el caso de la obra de Jenny Saville, la mayoría de los sujetos participantes en la encuesta cree que transmite un mensaje social (80%) contra la minoría del 15% que opina lo contrario (tabla 28). En el gráfico 7, que se refleja la comparación entre los diferentes grupos partícipes, se muestra que la totalidad del alumnado de E.I. de la AUTH ha respondido que la obra transmite un mensaje social. De la misma facultad pero de la UGR, igual que en el caso anterior, no se obtuvo ninguna respuesta negativa. Por otra parte, no todos los sujetos de B.A. perciben el mensaje social obteniendo la mayoría de respuestas negativas de parte del alumnado de la AUTH.

---

<sup>337</sup> ROWLEY, A. (1996). *On viewing three paintings by Jenny Saville: rethinking a feminist practice of painting*, pp. 89-109. En: POLLOCK, G. (ed, 1996). *Generations & Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Routledge. London, p. 95.

P9. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?		
Respuestas	Frecuencia	Porcentaje
Sí	32	80%
No	6	15%
NC	2	5%
Total	40	100%

Tabla 28

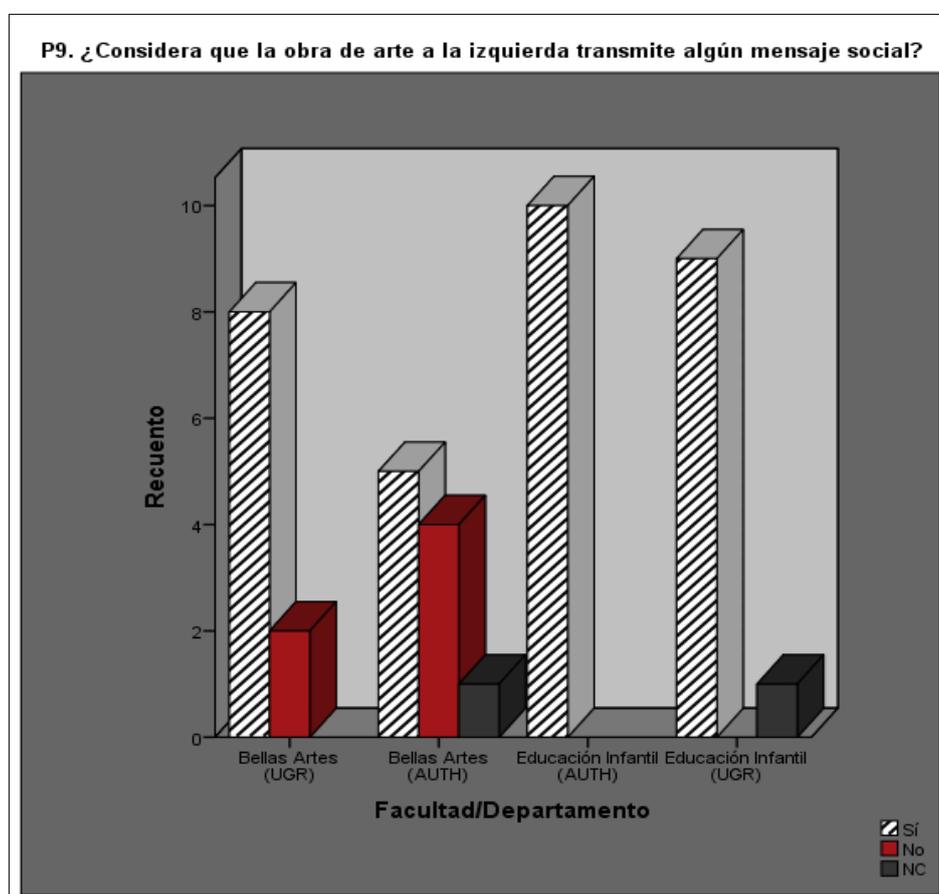


Gráfico 7

A los participantes que creen que la obra *Branded* pretende transmitir un mensaje social, se les pidió que indicasen cuál sería éste según su opinión. De la muestra, a través de las 29 en total respuestas obtenidas, se observa que la obra expuesta asoma respuestas respecto a la temática. Para un análisis más detallado, se

dividieron cuatro categorías correspondientes a la totalidad de las respuestas, para que de éste modo se logre una agrupación precisa de las opiniones. De la agrupación se observa que todas las respuestas giran en torno a la obesidad; en torno a lo evidente de la imagen. Las respuestas de la primera categoría reflejan situaciones y conceptos relacionados con la obesidad, desde el punto de vista social, que se enfrentan las personas de sobrepeso: el racismo, la falta de atención especial hacía estas personas y la marginación social (tabla 29/a-1, 3, 4, 5, 6). Las respuestas de la segunda categoría se enfocaron a las razones que llevan a una persona en el punto de tener exceso de peso: la alimentación, el embarazo, el sedentarismo o los problemas del organismo (tabla 29/b-1, 2, 3, 4, 5). La siguiente categoría agrupa las respuestas referentes al estado emocional de ser obeso, como la falta de autoestima o la desesperación, el dolor o la aceptación de uno mismo independientemente de su imagen física (tabla 29/c-1, 2, 3, 4). En la última categoría se agruparon las respuestas variadas que no fue posible categorizar por falta de carácter específico. Dichas respuestas tocaron asuntos referentes a los cánones de belleza, la obesidad en general, la humanidad, la destrucción del cuerpo o, en otro caso, lo natural (tabla 29/d-1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8).

<b>a) Obesidad y sociedad</b>
1. <i>El racismo para los obesos.</i>
2. <i>La obesidad que aumenta en la sociedad con el tiempo.</i>
3. <i>Las personas obesas necesitan nuestra ayuda.</i>
4. <i>Marginación social.</i>
5. <i>No deberíamos de afrontar la obesidad con racismo.</i>
6. <i>Reivindicación social.</i>
7. <i>Lo asquerosa que es la sociedad hoy en día.</i>
8. <i>Socio-personal, demostración visual.</i>
<b>b) Razones de la obesidad</b>
1. <i>El efecto psicossomático de la mala alimentación.</i>
2. <i>Embarazo o obesidad.</i>
3. <i>Lo que llevó a esta mujer en esta condición.</i>
4. <i>Reacciona a los problemas del organismo.</i>
5. <i>Sedentarismo y problema de obesidad en ciertas regiones.</i>

<b>c) Obesidad y emociones personales</b>
1. <i>Dolor.</i>
2. <i>La desesperación del ser obeso.</i>
3. <i>La falta de autoestima.</i>
4. <i>Una mujer puede ser tal teniendo el cuerpo que tenga. Lo importante es que sienta a gusto dentro de él.</i>
<b>d) Varias indefinidas</b>
1. <i>Canon de belleza.</i>
2. <i>El problema de la obesidad.</i>
3. <i>Humanidad.</i>
4. <i>La destrucción del cuerpo.</i>
5. <i>Lo natural.</i>
6. <i>La obesidad (cuatro respuestas).</i>
7. <i>Obesidad (dos respuestas).</i>
8. <i>Obesidad literal y metafórica.</i>

Tabla 29. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el mensaje social que transmite la obra de Jenny Saville *Branded*.

Se procede a la segunda pregunta donde se pidió de los participantes que valorasen los aspectos bellos de la pintura. El 60% de las puntuaciones se acumuló en la técnica pictórica y un 50% adquirió la variable referente a los colores que también compone una parte de la técnica utilizada por la pintora. Menos porcentaje se reunió en la variable sobre el cuerpo de la mujer en la pintura (35%), aunque es una cantidad considerable de los entrevistados que perciben aspectos de belleza en el cuerpo obeso femenino y no aparecen influenciados por los cánones de belleza actuales. Por otra parte, el 12,5% no aprecia ningún aspecto bello (tabla 30). Cuatro personas han añadido otros aspectos de belleza, de los cuales las tres consisten en la perspectiva de la figura y la sensación que genera la obra. La cuarta y última variable añadida por un sujeto afirma que la modelo es bella (tabla 31).

<b>P10.1. ¿Qué aspectos bellos destacaría en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
La técnica pictórica	24	60%
Los colores	20	50%
El cuerpo de la mujer	14	35%
Ninguno	5	12,5%
Otros	4	10%

Tabla 30

<b>P10e. Otros (Indica cuál/es)</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
La forma, profundidad, expresión, sentimiento	1
La modelo	1
La perspectiva	1
La perspectiva y el modo de representar a la mujer	1

Tabla 31

La tercera pregunta sobre la pintura de Jenny Saville, atañe la cuestión de lo que se considera feo. Se dispusieron cinco respuestas de aspectos de fealdad: el mayor porcentaje lo adquirió la variable «el cuerpo de la mujer» con un 40% de puntuaciones. El siguiente mayor porcentaje de las respuestas refleja que los entrevistados no aprecian ningún aspecto de fealdad (32,5%), en contraste con el 25% que considera la obra antiestética. Menos porcentaje se reunió en la variable «parece un monstruo» y un solo sujeto afirmó que la obra da miedo, algo que consideró como un aspecto de fealdad (tabla 32).

Se añadieron cinco nuevas respuestas como variables de fealdad, de los sujetos que han visto otras perspectivas en la pintura. El primer sujeto observó el detalle del grabado en el cuerpo de la mujer. El siguiente sujeto afirmó que la expresión facial manifiesta cierto placer y, desde el punto de vista técnico, la sombra tiene fuerza, siendo eso una combinación que refleja fealdad. Otros dos sujetos

también afirmaron que la fealdad de la obra se debe a la expresión del rostro mientras el último sujeto escribió que la desproporción crea un cuerpo monstruosamente obeso (tabla 33).

<b>P11. ¿Qué aspectos de fealdad destacaría en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
El cuerpo obeso	16	40%
Parece un monstruo	4	10%
Es antiestético	10	25%
Ninguno	13	32,5%
Da miedo	1	2,5%
Otros	6	15%

Tabla 32

<b>P11f. Otros (Indica cuál/es)</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
El grabado de las letras en el cuerpo	1
El placer que siente en su expresión y la fuerza que está experimentando la sombra.	1
El rostro de dolor	1
Está desproporcionado, creando un cuerpo monstruosamente obeso.	1
La expresión del rostro.	1

Tabla 33

El 95% de los entrevistados cree que la imagen sometida en valoración es una obra de arte (tabla 34). Solo dos sujetos apuntaron la variable negativa, uno proveniente de E.I. de la UGR y el otro de B.A. de la AUTH (gráfico 8).

P12. Según su opinión ¿es una obra de arte?		
Respuestas	Frecuencia	Porcentaje
Sí	38	95%
No	2	5%
Total	40	100%

Tabla 34

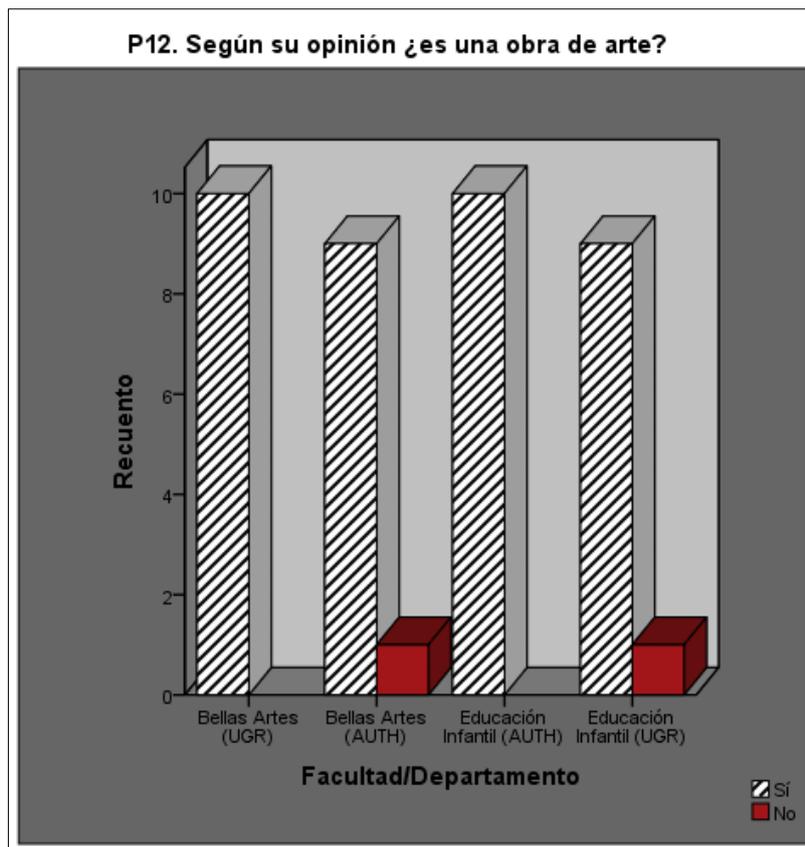


Gráfico 8

El razonamiento de los sujetos, adquirido a través de las 34 respuestas que se coleccionaron, con las cuales consideran que es una obra de arte original, se han agrupado en cuatro categorías. En algunos casos una misma respuesta corresponde a más que una categoría distinta porque incluye una variedad de consideraciones como se muestra en la tabla 35.

La cantidad de los datos coleccionados y agrupados en la primera categoría, asevera que la técnica pictórica es la que tiene la mayor importancia a la hora de juzgar la originalidad de esta obra de arte. Relativamente, la población participada ha percibido varias perspectivas que redondean el tema de la técnica como «ejecución perfecta», «la técnica es bella y el cuerpo parece real», «no todo el mundo es capaz de pintar de forma tan realista» etc. (tabla 35/a-2, 8, 9). Otros sujetos justificaron su respuesta afirmando que es una pintura (tabla 35/a-4, 6).

Por otra parte, el tema de la obesidad, tratado por el artista, con lo que pretende manifestar un concepto, un sentimiento o una idea referente al sobrepeso, compone el segundo grupo de respuestas. Las respuestas son genéricas y no reflejan conceptos específicos (tabla 35/b).

En la tercera categoría se reúnen las respuestas con las cuales la población valora la estética e impresión que provoca la obra de tal manera que le da un sentido de originalidad y le sitúa al contexto artístico. Los elementos estética e impresión de esta categoría, de la misma manera que ocurrió en el caso de la obra de Ron Mueck *A girl*, se entienden como la atmósfera que genera el conjunto de las características que presenta *Branded*; de alguna manera es la combinación de las dos primeras categorías, sobre el mensaje conceptual que transmite y la técnica de elaboración, pero en esta tercera sección de respuestas se incluye también la parte emotiva que percibe el sujeto. Aquí se reunieron cuatro respuestas. Las dos reflejan la combinación de elementos que convierten un objeto en obra de arte: «técnica perfecta, estética, mensaje social», «tiene pintura y sentimiento» (tabla 35/c-2, 3). Otro sujeto considera que es una obra de arte porque llama la atención, y la última afirma que el hecho de ser un trabajo transportador de una parte del creador la convierte en obra de arte (tabla 35/c-2, 4).

De acuerdo con los argumentos agrupados en la cuarta categoría, se deduce que dos de los encuestados han considerado que es una obra de arte porque no existe una definición determinada hoy en día que confirme características específicas, por lo tanto, cualquiera obra se presenta como objeto artístico, lo puede ser (tabla 35/d-1, 2).

De los dos entrevistados que puntuaron la respuesta negativa, uno afirmó que la pintura no es novedosa técnicamente y tampoco temáticamente (tabla 36).

<b>a) Debido a la técnica de elaboración:</b>
1. <i>Debido a la técnica.</i>
2. <i>Ejecución perfecta, calidad técnica.</i>
3. <i>Es expresiva y requiere de una técnica.</i>
4. <i>Es pintura.</i>
5. <i>Es un cuadro muy representativo.</i>
6. <i>Es una pintura.</i>
7. <i>La técnica del cuerpo deformado transmite claramente el mensaje.</i>
8. <i>La técnica es bella y el cuerpo parece real.</i>
9. <i>No todo el mundo es capaz de pintar de forma tan realista y porque de algún modo ha alguien le ha servido para expresarse.</i>
10. <i>Por el estudio de la figura humana, técnica.</i>
11. <i>Por la buena técnica pictórica.</i>
12. <i>Porque comparte las características de ésta.</i>
13. <i>Respecto a su perspectiva y la combinación entre colores fríos y calientes.</i>
14. <i>Técnica perfecta, estética, mensaje social.</i>
15. <i>Tiene pintura y sentimiento.</i>
16. <i>Transmite valores y utiliza adecuadamente la técnica.</i>
17. <i>Trata el cuerpo, por bello o antiestético que se considere, con manera técnica perfecta y realismo impresionante.</i>
<b>b) Debido al mensaje que transmite:</b>
1. <i>La obesidad es un fenómeno muy frecuente hoy en día.</i>
2. <i>Hace pensar.</i>
3. <i>A través de la pintura transmite el mensaje social.</i>
4. <i>La técnica del cuerpo deformado transmite claramente el mensaje.</i>
5. <i>Presenta el dolor y la dificultad en alto grado.</i>
6. <i>Refleja intensamente los sentimientos de la mujer, transmite mensajes.</i>
7. <i>Técnica perfecta, estética, mensaje social.</i>

8. <i>Te hace pensar y buscar las razones que puedan generar algo parecido.</i>
9. <i>Transmite un mensaje social.</i>
10. <i>Transmite valores y utiliza adecuadamente la técnica.</i>
<b>c) Debido a la estética/impresión de la obra:</b>
1. <i>Llama la atención.</i>
2. <i>Técnica perfecta, estética, mensaje social.</i>
3. <i>Tiene pintura y sentimiento.</i>
4. <i>Por ser un trabajo a través del que una persona está mostrando algo de sí misma.</i>
<b>d) Debido a la carencia de una determinación del concepto «arte»:</b>
1. <i>Todo es arte.</i>
2. <i>Todo se puede considerar arte.</i>

Tabla 35. Agrupación de las respuestas positivas coleccionadas sobre el porque consideran que la obra de Jenny Saville *Branded* es una obra de arte.

De los dos entrevistados que puntuaron la respuesta negativa, uno afirmó que la pintura no es novedosa técnicamente y tampoco temáticamente (tabla 35).

<b>Respuestas negativas</b>
1. <i>No es novedosa ni la idea ni la técnica.</i>

Tabla 36. Agrupación de las respuestas negativas coleccionadas sobre el porque consideran que la obra de Jenny Saville *Branded* es una obra de arte.

## **6.6. El cuerpo defectuoso en debate social: Marc Quinn - *Alison Lapper pregnant* (2005).**

Marc Quinn, nacido en Londres el 1964, muestra una preocupación por la mutabilidad del cuerpo humano y los dualismos que definen la vida humana: física y

espiritual, superficie y profundidad, cerebral y sexual. En un contexto figurativo, realiza obras experimentales que no presentan cierta semejanza entre ellas sino son producto de elaboración de distintos materiales como el cristal, el hielo, el mármol. Quinn, maneja la pintura, el dibujo, la fotografía y la escultura y trata a menudo con la relación distanciada que el individuo tiene con su cuerpo, en un contexto conflictivo entre lo natural y lo cultural. Los medios de creación tradicionales que utiliza se yuxtaponen con los materiales novedosos que emplea, materiales vivos, como la sangre propia del artista, especímenes de ADN, placenta, hasta excrementos.

En marcos científicos, Marc Quinn hizo un retrato de Sir John Edward Sulston (2001), uno de los científicos genéticos que descifró el genoma humano. Una muestra de ADN se extrajo del espermatozoide del científico, la cual se cortó en segmentos y se trató de modo que pueda ser replicada en bacterias. A continuación, las extendió sobre gelatina agar y las colocó bajo un vidrio para realizar el «retrato» en tamaño de folio A4<sup>338</sup>. El retrato invisible, que algunos consideraron como retrato abstracto, resulta ser el retrato más realista, como afirma el mismo Marc Quinn, porque lleva las instrucciones genéticas que dirigen la encarnación del sujeto<sup>339</sup>. Desde luego, este retrato ofreció una nueva manera de concebir el sentido de realización de un retrato en el ámbito artístico.

En 1999, empezó a trabajar una serie de esculturas de mármol de cuerpos amputados, inspirado por la estatuaria griega y romana que proclamaban el cuerpo ideal. Tras valorizar la importancia y subjetividad del cuerpo «en forma buena» y con el fin de subrayar la ausencia de visibilidad de personas discapacitadas en la historia del arte, elabora la serie de los discapacitados; cuerpos masculinos musculosos o femeninos, con falta de miembros, de igual manera que las esculturas históricas han salido a la luz de las excavaciones arqueológicas. Algunos de sus cuerpos escultóricos han abandonado las prótesis artificiales porque sintieron que de alguna manera

---

<sup>338</sup> JEFFRIES, S. When two tribes meet: collaborations between artists and scientists (en línea). *The guardian*. 21 agosto 2011. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/aug/21/collaborations-between-artists-and-scientists> (julio 2012).

<sup>339</sup> LUSTIG, B. A.; BRODY, B. A.; MCKENNY, G. P. (eds, 2008). Altering Nature: Concepts of 'Nature' and 'The Natural' in Biotechnology Debates. Volumen I. *Springer* (s.l.), p. 291.

servían para conformarse con las normas sociales del cuerpo. De este modo, niegan el sentimiento de carencia que ha marcado su cuerpo y ha favorecido la subjetividad<sup>340</sup>.



Marc Quinn. *Jamie Gillespie, Tom Yendell, Stuart Penn.*

Las cuestiones complejas que se enfrenta el creador son varias: su intención es comprobar la opinión dominante que el interior se refleja en el exterior del cuerpo y la fuerza del carácter de uno mismo frente a su discapacidad. Las estatuas entonces, desde su punto de vista, deben tratar de negar que la subjetividad se pueda leer en la imagen del cuerpo y también de trazar una subjetividad valiosa a través de la exposición de uno con la materialidad del cuerpo. La reflexión del interior también se disminuye con el hecho de que las estatuas son blancas y la falta de color les disminuye la expresividad; los ojos y características faciales, que básicamente constituyen la expresión, aparecen fríos y carentes de descripción gráfica, de modo que el espectador no puede «leer» la identidad interior en la superficie de la piedra. Por ejemplo, la estatua *Alison and Parys* (Alison Lapper y su hijo Parys), donde la modelo centra su mirada directa al espectador, evidencia la diferencia con la fotografía de la misma, en donde su sonrisa y expresión de su rostro revelan los sentimientos y psiquismo interior. De la misma manera, se puede observar lo inexpresivo que es un rostro sin color o incluso una característica en particular dentro del rostro, como en el caso del busto de la reina egipcia Neferu Atón Nefertiti. El

<sup>340</sup> DOY, G. (2005). *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. I. B. Tauris. London, p. 81.

excepcional busto es destacado en el arte egipcio como precursor de la belleza ideal de la época, debido a su simetría y analogías faciales; también característico por su maquillaje representativo egipcio. Pero un desperfecto añadió noción misteriosa al rostro de la reina; cuando fue descubierto el busto, faltaba uno de los ojos, hechos de cristal de roca, un material difícil de encontrar en la época dada y de mucho valor. Los historiadores han hecho varias hipótesis sobre esta imperfección facial, una de ellas que el escultor nunca incluyó el iris, desconociendo las razones, porque sobre el globo ocular no se ve ningún rastro de manipulaciones<sup>341</sup>. Si se divide el rostro en dos partes, la diferencia entre el carácter expresivo de la parte que incluye el ojo es obvia frente a la otra mitad carente de ojo.



Marc Quinn. *Alison and Parys (Mother and Son)*. 2008.



Busto de la reina egipcia Neferu Atón Nefertiti.  
1340 a.C. Neues Museum, Berlín.

<sup>341</sup> SILVERMAN, D. P.; WEGNER, J. W.; WEGNER, J. H. (2006). *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration*. University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology. Philadelphia, p. 113.

Como afirma Rosemary Betterton, una escultura clásica de mármol blanco se asocia con la memorización de personas fallecidas; realizar una escultura de éste tipo de una mujer viva, es una perversión de las normas estéticas<sup>342</sup>. *Alison Lapper pregnant* (Alison Lapper embarazada), una escultura de la misma serie que realizó Quinn, es una mujer real, es su caso también es artista, que ha nacido con focomelia, con manos y piernas deformadas y está en embarazo avanzado. La escultura de 3.55 metros de altura ocupa la plaza Trafalgar de Londres desde el 2005 y según el creador, puede representar un nuevo modelo de heroísmo femenino<sup>343</sup>. Sin embargo, la escultura marcó una nueva identidad a la plaza de Londres debido a la naturaleza misma que lleva una escultura situada en espacio público y su poder sobre el individuo que sin ninguna voluntad propia se cruza con ella.

El cuerpo de Alison Lapper, como objeto de crítica pública provocó una amplitud de reacciones y discusiones tanto positivas como negativas. En el *British Art Journal*, el editor Robert Simon escribe: *I think it is horrible. Not because of the subject matter I hasten to add... I think she is very brave, very wonderful, but it is just a rather repellent artefact – very shiny, slimy surface, machine-made, much too big.*<sup>344</sup> Según la autora Rosemary Betterton, fue un comentario vergonzoso que, por un lado no quiso hacer crítica directa a Alison Lapper y fue altivo caracterizándola como «muy valiente» y «muy hermosa» pero por otro, dejó escapar su espanto subrayando una antiestética en la superficie «brillante y viscosa» y en la propia obra como un «artefacto repelente». La autora Mary Wilkinson por otra parte, hace una breve referencia a la obra *the Quinn Alison Lapper pregnant* valorándola como dramática: *The sculptor Marc Quinn, known for his dramatic statue of the artist Alison Lapper in Trafalgar Square (...).*<sup>345</sup>

Una cuestión muy importante respecto a la escultura referente y la percepción individual es la escala grande que impacta de manera diferente al espectador. Por lo general, las esculturas de intervención pública suelen ser equivalentes al espacio

---

<sup>342</sup> BETTERTON, R. Bodies Politic? Public Sculptures and the Queering of National Space in London's Trafalgar Square, pp. 29-48. En: SULLIVAN, N.; MURRAY, S. (eds., 2009). *Somatechnics: Queering the Technologisation of Bodies*. Ashgate. England, p. 31.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>344</sup> SULLIVAN, N.; MURRAY, S. (eds., 2009), *op. cit.*, p. 37.

<sup>345</sup> WILKINSON, M. (2009). *Defying Disability: The Lives and Legacies of Nine Disabled Leaders*. Jessica Kingsley. London, p. 153.

elegido y al contorno del mismo; sobretodo cuando se trata de una estatua que en la mayoría de los casos no exceden el tamaño natural del cuerpo humano. Rosemary Betterton describe su propia experiencia y su impresión de primera vista como «chocante», debido precisamente al tamaño grande: *a hyper-embodied obstacle to my (expected) pleasure*<sup>346</sup> [un híper- encarnado obstáculo en mi (previsto) pacer].

Otro interés particular en la escultura de Quinn es que, por un lado representa una minoría de personas discapacitadas y por otro, representa también un cuerpo desnudo y en embarazo, cuestionando así los sentidos de maternidad y discapacidad. De la misma manera manifiesta una yuxtaposición entre lo escondido y lo expuesto, lo íntimo y lo público; el cuerpo en embarazo que suele aislarse de lo social y protegerse en la esfera privada y familiar, en este caso está desnudo y expuesto diariamente frente a los ojos del público.

Imagen sometida a valoración de encuesta:



La encuesta realizada sobre esta imagen ha mostrado que el 85% de los entrevistados cree que ella transmite un mensaje social mientras la minoría del 12,5% no percibe ningún mensaje específico al respecto (tabla 37). Todos los entrevistados de Grecia, tanto de B.A. como de E.I., han respondido positivamente. De la UGR los

---

<sup>346</sup> Ibidem, p. 40.

cuatro sujetos de los 10 en total que participaron de E.I. ha respondido negativamente y de B.A., solo un sujeto también marcó la respuesta negativa (gráfico 9).

<b>P17. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Sí	34	85%
No	5	12,5%
NC	1	2,5%
Total	40	100%

Tabla 37

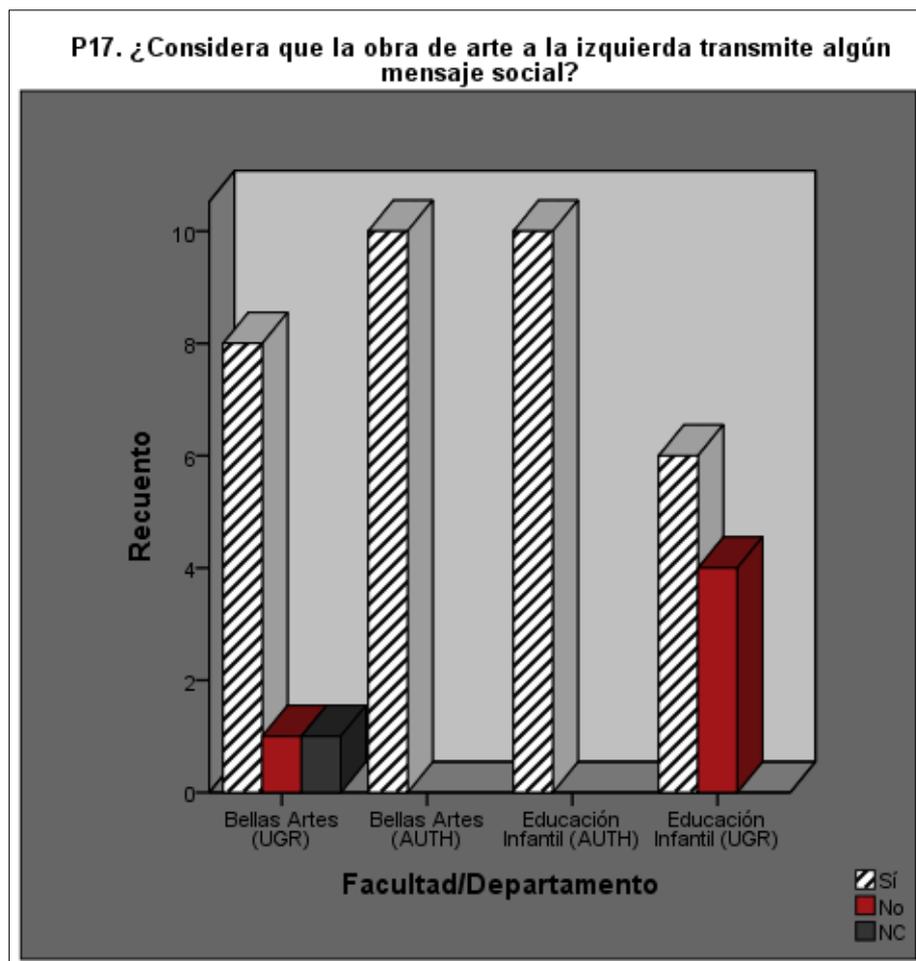


Gráfico 9

En cuando a cuál sería este mensaje según su opinión, las respuestas de los sujetos se categorizaron en cuatro secciones. La primera tiene que ver con la discapacidad y minusvalía. Algunas respuestas son más generales y otras se enfocan en un punto de vista más específico. La discapacidad se conectó con los conceptos exclusión social, racismo, margen, crítica, entendiendo este mensaje a través de la escultura como una manera de sensibilización hacia este tipo de problemática social (tabla 38/a-2, 5, 6, 8, 9, 12, 15, 17, 18).

En la segunda sección se agruparon las respuestas referentes al género. Un sujeto ha observado y comentado la conexión entre la mujer minusválida y el embarazo (tabla 38/b-1). Otro sujeto percibió la escultura de manera metafórica entendiendo la discapacidad como la esclavitud del género femenino (tabla 38/b-3), mientras el último sujeto de esta sección comentó el rol femenino en la sociedad (tabla 38/b-2).

El tercer grupo de respuestas se refiere a la belleza; los estereotipos; los cánones establecidos; las igualdades y desigualdades entre los humanos; lo que se considera hoy en día como normal (tabla 38/c-1, 2, 3, 4, 5).

Por último, la cuarta categoría agrupo las respuestas variadas que no fue posible formar grupos independientes. Las tres de las respuestas variadas son genéricas, sobre la realidad de la vida, los problemas escondidos detrás de lo aparente y la amputación (tabla 38/d-1, 2, 3). Un sujeto ha percibido la figura de la mujer como un monstruo (tabla 38/c-4).

<b>a) Discapacidad/Minusvalía:</b>
1. <i>Concienciación de las malformaciones en el ser humano.</i>
2. <i>Creo que "induce" al espectador a sensibilizarse por las personas discapacitadas.</i>
3. <i>Discapacidad.</i>
4. <i>Discapacidad social.</i>
5. <i>Discapacidad, margen, racismo.</i>

6. <i>Discapacitados y exclusión social.</i>
7. <i>El tema de la discapacidad.</i>
8. <i>Incluso las personas con cualidades especiales pueden vivir igual que los demás.</i>
9. <i>La aceptación de personas minusválidas.</i>
10. <i>La discapacidad no se presenta como algo repulsivo o diferente.</i>
11. <i>La discapacidad.</i>
12. <i>La integración de las personas con alguna discapacidad.</i>
13. <i>Las personas discapacitadas.</i>
14. <i>Minusvalía.</i>
15. <i>Personas como esta mujer viven entre nosotros y sobreviven con la crítica de las personas sanas.</i>
16. <i>Personas discapacitadas.</i>
17. <i>Se refiere a la deformación corporal y que las personas que la padecen pueden vivir normalmente pese a las dificultades.</i>
18. <i>Sensibilización ante las personas con discapacidad.</i>
<b>b) Género</b>
1. <i>Cada mujer tiene derecho a la maternidad aunque tenga una discapacidad y todas tienen el instinto materno.</i>
2. <i>La esclavitud del género femenino y la discapacidad.</i>
3. <i>Rol social de la mujer.</i>
<b>c) Belleza/estereotipos:</b>
1. <i>Creencia equivocada sobre lo bello.</i>
2. <i>La belleza real.</i>
3. <i>La diversidad de lo que se ha definido como "normal".</i>
4. <i>La desigualdad.</i>
5. <i>La existencia de personas diferentes fuera de los estereotipos.</i>
<b>d) Varias indefinidas:</b>
1. <i>Amputación.</i>
2. <i>Existen más problemas de los que vemos y creemos que existen.</i>
3. <i>La realidad de la vida.</i>

#### 4. *Monstruo.*

Tabla 38. Agrupación de las respuestas coleccionadas sobre el mensaje social que transmite la obra de Marc Quinn *Alison Lapper pregnant.*

Sobre los aspectos bellos que los sujetos aprecian en la escultura de Marc Quinn, la gran mayoría del 82,5% ha marcado la respuesta referente a la técnica escultórica. El siguiente mayor porcentaje (62,5%) percibió el concepto de sensibilización hacia las personas minusválidas, a través de la escultura, como un aspecto bello. De la muestra cuantitativa, se observa un contraste entre porcentajes elevados y porcentajes bajos: las próximas dos respuestas disponibles - *el cuerpo de la mujer es bello* y *va contra los estereotipos femeninos* – tuvieron el 25% y 20% respectivamente (tabla 39). Un sujeto añadió una respuesta nueva afirmando la naturalidad, la sensibilidad de las formas y lo real (tabla 40).

<b>P18. ¿Qué aspectos bellos destacarías en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
La técnica escultórica	33	82,5%
Va contra los estereotipos femeninos	8	20%
Me sensibiliza por la gente minusválida	25	62,5%
El cuerpo de la mujer es bello	10	25%
Otros	1	2,5%

Tabla 39

<b>P18.f. Otros (indica cuál/es)</b>	
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>
La naturalidad, sensibilidad de las formas, lo real	1

Tabla 40

Atiente a los aspectos de fealdad, a través de los resultados de la tabla 39, se observa que entre las cinco obras expuestas a valoración en la encuesta, en la misma pregunta correspondiente a cada una de ellas que se refiere a los aspectos de fealdad, el caso de *Alison Lapper pregnant* es el único que algunas respuestas disponibles tuvieron 0% de respuestas. De este modo, ninguno de los entrevistados percibe la imagen de la mujer como un monstruo y tampoco le da miedo. Al contrario, la mayoría de ellos (60%) no percibe ningún aspecto de fealdad; la minoría (22,5%) considera el cuerpo deformado feo y solo un sujeto lo ve antiestético (tabla 41).

<b>P19.1. ¿Qué aspectos de fealdad destacarías en esta obra de arte?</b>		
<b>Respuestas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
El cuerpo deformado	9	22,5%
Es antiestético	1	2,5%
Ninguno	24	60%
Parece un monstruo	0	0%
Da miedo	0	0%
Otros	5	12,5%

Tabla 41

En esta pregunta se añadieron de los entrevistados cinco respuestas aparte de las ofrecidas a elegir. Las dos son acerca del cuerpo deformado de la mujer, con un enfoque específico a las piernas desproporcionadas. Las siguientes dos respuestas se enfocaron al rostro subrayando la inexpresión/desinhibido que ello presenta. La última respuesta afirmó la tristeza como sentimiento generado a través de la imagen, algo que consideró como aspecto de fealdad (tabla 42).

Solo un sujeto de los entrevistados afirmó que la escultura de Marc Quinn no es una obra de arte mientras el 97,5% de la totalidad considera que es obra de arte (tabla 43). El sujeto con la respuesta negativa proviene de B.A. de la AUTH (gráfico 10).

P19f. Otros (indica cuál/es)	
Respuestas	Frecuencia
Cuerpo desproporcionado, concretamente las piernas	1
El rostro es inexpresivo	1
Es triste	1
Las piernas tan pequeñas y desproporcionadas	1
Quizás la expresión desinhibida, aunque no es fealdad	1

Tabla 42

P20. Según su opinión ¿es una obra de arte?		
Respuestas	Frecuencia	Porcentaje
Sí	39	97,5%
No	1	2,5%
Total	40	100%

Tabla 43

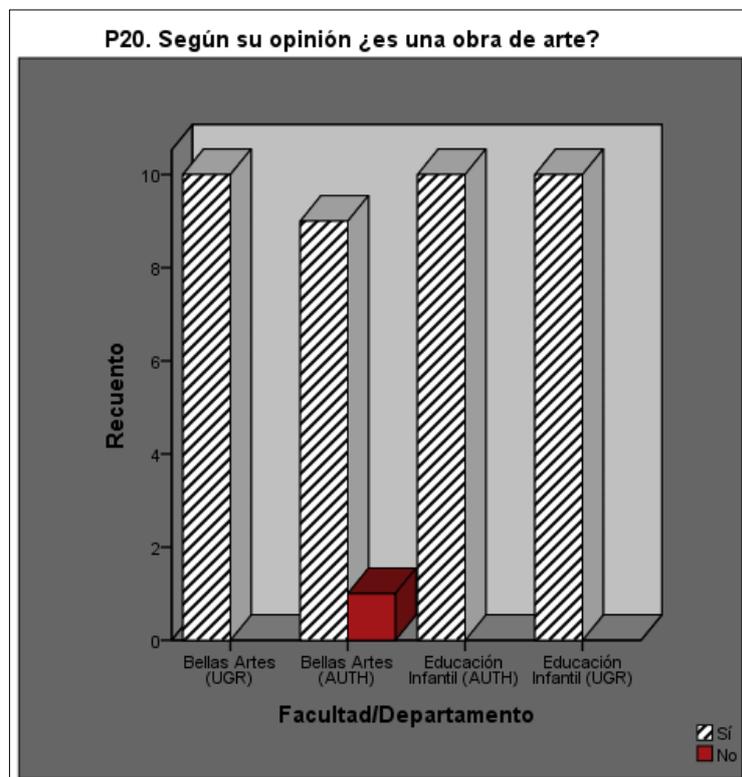


Gráfico 10

Las respuestas de la siguiente pregunta abierta con las cuales los sujetos argumentaron sobre el porqué consideran que es una obra de arte, se dividieron en tres categorías. Las dos categorías de las tres son las que reunieron la mayoría de las respuestas, siendo la primera referente al mensaje que transmite la obra y la segunda a la técnica de elaboración. En la primera categoría sobre el mensaje social, algunas de las respuestas son generales (tabla 44/a-1, 2, 4, 5, 7, 9, 12) mientras otras tienen carácter más específico afirmando también el mensaje en sí. Entre ellas, contamos con los conceptos estereotipo femenino y racismo por la gente discapacitada (tabla 44/a-3); con el contraste también, entre lo que se considera hoy cuerpo bello e ideal frente al cuerpo discapacitado (tabla 44/a-8). Otras respuestas afirman que es una obra de arte porque nos hace enfrentar a la realidad (tabla 44/a-6, 11). Dos de los sujetos apoyaron la originalidad de la creación por sensibilizar al observador a través del mensaje que transmite (tabla 44/a-13, 14). Por último, dentro de esta categoría algunas de las respuestas fundamentan el hecho de ser una obra de arte por una combinación de elementos/conceptos: técnica – estética – significado; mensaje - técnica óptima – armonía (tabla 44/a-5, 7, 15, 16, 19).

La segunda categoría que se formó, reúne las respuestas que reflejan las argumentaciones de los sujetos referentes a la técnica de elaboración. Solo por el hecho de ser una escultura tradicional y reconocible, algunos de los sujetos la valoraron como obra de arte (tabla 44/b-2, 3, 4, 9, 15). Por otro lado, contamos con respuestas combinatorias, igual que en el caso de la categoría anterior que también se incluyeron las mismas respuestas, donde un conjunto de elementos, incluida la técnica, forman una obra de arte (tabla 44/b-1, 6, 8, 12, 14). Otro tipo de respuestas más específicas, valoraron la belleza de la forma y la proporción, la selección «atrevida» de la modelo y la capacidad del creador de dar forma al material y crear la escultura (tabla 44/b-5, 7, 10).

En la tercera y última categoría se agruparon las dos respuestas con las que los sujetos creen que todo se puede considerar arte (tabla 44/c-1, 2)

El sujeto que respondió negativamente a la pregunta, justificó su respuesta afirmando que la obra *refleja una realidad más*.

<b>a) Debido al mensaje que transmite:</b>
1. <i>A través de la escultura transmite un mensaje social.</i>
2. <i>A través del cuerpo de la escultura, que es muy realístico, transmite un mensaje tan importante.</i>
3. <i>Contradice con mucha vivacidad los estereotipos femeninos y nuestros conceptos racistas por la gente discapacitada.</i>
4. <i>Es algo fabricado por una persona que conlleva un mensaje.</i>
5. <i>La técnica tiene un resultado estético bello y transmite un mensaje.</i>
6. <i>Nos empuja ver el mundo así como está.</i>
7. <i>Por la técnica que utiliza y lo que intenta transmitir.</i>
8. <i>Porque lleva un mensaje social mayor que un cuerpo femenino simplemente "bello" y completo.</i>
9. <i>Preocupa.</i>
10. <i>Presenta un cuerpo humano de manera muy bella y paralelamente transmite el mensaje de la diversidad.</i>
11. <i>Refleja la realidad.</i>
12. <i>Representa mediante una escultura (arte) un mensaje.</i>
13. <i>Sensibiliza el espectador y transmite un mensaje.</i>
14. <i>Sensibiliza sobre el tema de las personas con cualquier tipo de discapacidad.</i>
15. <i>Técnica, estética, significado.</i>
16. <i>Tiene mensaje, técnica óptima, armonía, etc.</i>
17. <i>Tiene un mensaje social muy potente.</i>
18. <i>Transmite la forma generalizada, toda la expresión inexpresiva por la modelo.</i>
19. <i>Transmite tristeza y la técnica es correcta.</i>
20. <i>Trata un tema muy serio, el de la discapacidad, de manera artística.</i>
<b>b) Debido a la técnica de elaboración/escultura:</b>
1. <i>Buena técnica y resultado.</i>
2. <i>Es una escultura de un cuerpo de una mujer.</i>
3. <i>Es una escultura elegante pese a que el cuerpo sea deformado.</i>
4. <i>Escultura con muy buena técnica.</i>
5. <i>La forma y la proporción es bella.</i>

6. <i>La técnica tiene un resultado estético bello y transmite un mensaje.</i>
7. <i>No todo el mundo es capaz de dar esas formas al material con el cual está hecha la escultura.</i>
8. <i>Por la técnica que utiliza y lo que intenta transmitir.</i>
9. <i>Porque la escultura es arte.</i>
10. <i>Selección atrevida de la modelo, crea una escultura óptima a través de un cuerpo feo.</i>
11. <i>Técnica.</i>
12. <i>Técnica, estética, significado.</i>
13. <i>Tiene mensaje, técnica óptima, armonía, etc.</i>
14. <i>Transmite tristeza y la técnica es correcta.</i>
15. <i>Utiliza la técnica de escultura.</i>
<b>c) Debido a la carencia de una determinación del concepto «arte»:</b>
1. <i>Cualquier cosa lo puede ser.</i>
2. <i>Todo es una obra de arte.</i>

Tabla 44. Agrupación de las respuestas positivas coleccionadas sobre el porque consideran que la obra de Marc Quinn *Alison Lapper pregnant* es una obra de arte.

CAPÍTULO VII:  
**CONCLUSIONES**

---



## Conclusiones.

Se recogen, a modo de reflexión final, las principales conclusiones de la investigación cuyo objetivo primordial ha sido presentar la deformación corporal como un concepto susceptible de ser incorporado en la conciencia individual y por su abundancia, tanto en los distintos ámbitos sociológicos como culturales. Se ha reflejado este concepto y evidenciado la problemática entre la definición terminológica del *monstruo*, asignada en los diccionarios oficiales y el uso del término en la vida cotidiana. Es una definición terminológicamente imprecisa, que no se utilizaría de manera verbal durante una comunicación interpersonal entre sujetos definidos como «normales» y «anormales», mientras se utilizaría para describir el sentimiento que generó el aspecto «anormal» al individuo-receptor.

Siguiendo con el estudio etimológico, el análisis realizado demostró que el diccionario de la Real Academia Española presenta una carencia en la definición del término *teratología*. Se limita solo a describir los organismos animales y vegetales mientras en el mismo diccionario, los términos familiares *teratógeno* y *teratomorfo* se refieren a los organismos, tanto vegetales como animales y humanos. El organismo humano tampoco se excluye de la interpretación del término en otros volúmenes y autores con anterioridad. De la misma manera, en el idioma de su origen (griego), el término también se refiere a los defectos del ser humano.

En lo relativo a las intenciones de clasificación de la apariencia monstruosa, tanto real como producto de la imaginación, formadas por distintos autores y reflejadas en el primer capítulo de la investigación, se infiere que el panorama actual de monstruos no está clasificado en su totalidad. Nuevas prácticas culturales y artísticas definen una extensión respecto al ser monstruoso. Los avances tecnológicos y científicos desempeñan el papel primordial respecto a esas nuevas apariencias monstruosas, que se plantearon a lo largo del cuarto capítulo.

La idea del cuerpo representado a través de la creación, como objeto-reflejo de identidad, ha existido en todas las épocas y culturas; desde las piedras talladas en forma de cuerpo, hasta las representaciones artísticas de hoy en día. El cuerpo femenino fue el primero que se esculpió. Representó la belleza, la fecundidad e

incluso otros conceptos que quedan desconocidos hasta la actualidad. En estas primeras elaboraciones del entonces denominado artesano, que componen los actos creativos más espontáneos del hombre en la historia del arte, el objeto creado por el individuo carente de conocimiento, no pretendía imitar el cuerpo de la mujer de la época. Deformar y enfatizar partes corporales, suponía la incorporación de un concepto o una idea al objeto de artesanía. Conceptos como la simetría en la creación, se añadieron cuando el nivel cognitivo del hombre llegó al nivel de percibir las leyes del mundo orgánico y de los objetos naturales. La simetría se ha asociado también al orden, la perfección, lo inmutable. Por otra parte, la asimetría al caos y a lo imprevisible. La belleza es un concepto dinámico. A partir de lo que conocemos como la Grecia clásica, se extiende una fuerte vinculación entre la idea de belleza y la simetría y proporción. La elaboración del objeto artístico se redujo a la imitación del objeto o sujeto real. Esta vinculación se altera con el concepto de lo grotesco -tratado en el capítulo cuarto- en los dibujos de Leonardo Da Vinci. Aparece la deformación corporal que el autor realiza desde la fascinación por la extrañeza física que presentan algunas personas.

El cuerpo transformado en su caso, ha tenido amplios significados según las épocas y las culturas en las cuales habitó. Desde la prehistoria se ha modificado en términos culturales para reflejar conceptos antropológicos: la naturaleza primitiva e instintiva del hombre, las creencias religiosas, la diferenciación tanto entre el reino humano y el animal, como también entre las razas humanas. De este modo, el cuerpo humano modificado, no constituye un fenómeno reciente. Al contrario, toda la información referente a los rituales de las tribus primitivas ha dado a conocer la interrelación del cuerpo con el mundo material y sus cualidades expresivas formando así el vínculo entre el cuerpo y la cultura.

La monstruosidad en términos antropológicos, como concepto que suma desproporción y fealdad en lo físico humano, de alguna manera es la consecuencia de los propios actos humanos. El desarrollo corporal aparece influido por factores ambientales y poderosos para modificar la forma física; por anomalías congénitas, mutación en el ADN, clonación y mezclas de especies distintas. Aunque estos factores y resultados no son fenómenos recientes, su avance paulatino junto a la larga

tradición de distorsión de su propio mundo que tiene el hombre, prometen nuevas apariencias con defectos nunca antes vistos.

En el ámbito de la ficción, planteado en el tercer capítulo, el hombre imaginó y creó seres monstruosos: demonios, bestias mitológicas y seres deformes. Desde las más primitivas creaciones, pasando por los seres antropomórficos de la demonología universal, por las visiones infernales de El Bosco o las reflexiones del individuo acerca de la dualidad y el *otro*, se ha creado un panorama fantasmagórico de seres insólitos. En este terreno denominado imaginario, los seres defectuosos presentan características con los seres reales y nacidos en este mundo real, de modo que se pueda inferir que las personas nacidas con anormalidades físicas, tal como se han revelado en el segundo capítulo, fueron prototipos para al menos algunos tipos de monstruos mitológicos.

Los lenguajes del arte dirigidos al desarrollo de la formación del sujeto, hoy en día, permiten entender y apreciar el mundo desde un juicio estético y cultural que vincula al ser humano con los asuntos sociales y culturales de diferentes contextos y épocas. El lenguaje antiestético del arte, tiene su propio valor por el hecho de conmover sentimientos intensos al espectador aunque esos sean emociones negativas. El ser definido como monstruo, defectuoso, feo etc., sea real o producto de la imaginación, es el ser potente para fijarse en la memoria. El nivel de exageración en la modificación del cuerpo a través del arte y el tipo de formación que dispone el sujeto-receptor, son los factores primordiales a la hora de comprobar este tipo de interacción y formar las conclusiones.

Los mecanismos perceptivos se activan a través de la observación. El sujeto observador ejercita una serie de procesos mentales a la hora de apreciar una imagen; establece relaciones, hace comparaciones, asocia sensaciones y vivencias. Estos procesos se integran en su estructura de conocimiento. El diálogo y la verbalización de las sensaciones favorecen y enriquecen la experiencia visual del sujeto. Cuando las sensaciones provocadas a través e una obra de arte son intensas, llegan a ser capaces de despertar y estimular estos procesos adquiriendo así valores educativos.

La encuesta realizada para esta investigación, reflejó la manera en que el individuo actual percibe el cuerpo deformado a través de cinco obras de arte recientes, elaboradas por distintos creadores y medios de creación artística. Entre los dos países España y Grecia que se realizó la encuesta, no se observaron diferencias en los juicios estéticos de los entrevistados. Sin embargo, el ámbito de formación, en algunos casos, influyó la percepción frente a las imágenes sometidas a valoración. Los estudiantes de Bellas Artes reflejaron de manera diferente que los estudiantes de Educación Infantil, tanto el concepto del arte como el objeto o acto que se puede considerar como artístico. También, apreciaron de forma distinta los puntos exagerados en lo relativo a la transformación o deformación corporal que algunas de las obras presentan. Esto no corresponde a las expectativas razonables de que los sujetos con formación artística valoraran de manera más abierta las imágenes. Al contrario, la formación artística influyó hacia una valoración más rigurosa frente a los conceptos belleza, fealdad y obra de arte.

Ron Mueck, con respecto a los demás artistas sometidos a valoración en la encuesta, no tiene alguna filosofía excepcionalmente desarrollada, referente a la temática de su obra. Los entrevistados han percibido y reflejado más conceptos de los que el artista quiso transmitir a través de la obra *A girl*. Resumido en pocas palabras, la temática que parece simple, ha generado una cantidad notable de interpretaciones solo por haber aumentado el tamaño natural y por haber elaborado una técnica con extremo realismo. Esta combinación entre la técnica hiperrealista y el aumento de tamaño, provocó también miedo a la mayoría de los sujetos participantes, a pesar de que lo representa es la mera copia de un niño real en un instante natural; en el caso de que tuviera el tamaño físico, no constituiría una imagen capaz de generar miedo. El hiperrealismo como aspecto independiente, es el elemento que la gran mayoría percibió como bello. Se evidencia que la evaluación negativa y la sensación del miedo fueron provocadas exclusivamente a través de la combinación de los dos elementos. A pesar de ser una obra que perciben como temible, casi la totalidad afirmó que la considera una obra de arte. De este modo, según los entrevistados el producto artístico no tiene que ser necesariamente bello para denominarse arte.

El propósito de Stelarc por otro lado, es crear proyectos basados en la combinación entre la ciencia y el arte y formar un resultado novedoso. Los dos

elementos se aprecian en la obra *Ear on arm* de manera positiva de la mayoría de los entrevistados. El mensaje social que intentó transmitir el creador a través de ella, no es percibido por todos los entrevistados. La mayoría de ellos interpretaron ciertos conceptos, pero un porcentaje considerable y mayor con respecto a la misma pregunta sobre las demás imágenes visionadas, no apreció valores cognitivos en esta imagen. A pesar de lo anterior, los sujetos que percibieron mensajes en el caso de esta imagen, utilizaron más imaginación a la hora de interpretar estos mensajes sociales y afirmaron respuestas de gran interés social. En las demás obras interpretaron lo evidente, con lo cual, se infiere que lo menos obvio excita la fantasía, se trabaja la percepción, se da alimento a las sensaciones y se trabaja el pensamiento visual. Estos valores cognitivos, serían más útiles si fueran procesos conscientes del observador y mejor fructificados.

En el caso de la artista Orlan y la documentación fotográfica mostrada en la encuesta, que refleja el proceso de *Réincarnation de Sainte Orlan*, lo evidente referente a las cirugías estéticas fue lo que se reflejó de la mayoría de los entrevistados. Se demostró, también, la debilidad de argumentación sobre la situación de la misma en marcos artísticos, por el hecho de ser obviamente un acto perteneciente al ámbito de las ciencias de la salud; algo que superó el concepto que quiso transmitir la creadora. Esa fue la imagen que los sujetos menos consideraron como obra de arte.

Los cuerpos deformados y creados por Jenny Saville y Marc Quinn, reflejaron ciertas similitudes en las respuestas de los entrevistados. El hecho de ser, una pintura en el primer caso y una escultura tradicional de mármol en el segundo, técnicas reconocibles y familiares a los sujetos independientemente de su formación académica, influyó al juicio estético. Del mismo modo, ambas creaciones transmitieron de manera más directa el mensaje social a los observadores y les sensibilizaron sobre los problemas de obesidad y minusvalía. Asimismo, en la pintura de Jenny Saville, la exageración en la carne del cuerpo femenino se apreció de manera positiva de la mayoría de los entrevistados.

Tras la agrupación de las respuestas abiertas, se infiere que las categorías donde ellas se agruparon, y con las cuales argumentaron la manera que perciben el

mensaje social transmitido de las obras, presentan cierto vínculo con las respuestas ofrecidas en las preguntas mixtas del cuestionario. La carencia de formación de ideas a través de las imágenes fue evidente. Sin embargo, se obtuvieron algunos planteamientos interesantes tanto de los sujetos con formación artística como de los que no disponen del conocimiento correspondiente que favorezca una interpretación más desarrollada.

Desde el punto de vista del creador, algunos de los cinco artistas que hemos analizado, presentan una realidad tanto subyacente como contradictoria. Los proyectos artísticos de Orlan y Stelarc incluyen ciertas exageraciones respecto a la transformación del cuerpo humano; el cuerpo se convierte en la materia prima. Los propios conceptos y planteamientos acerca de su obra reflejan su certidumbre sobre la originalidad e innovación que según ellos le caracteriza; valores que bajo su perspectiva excluyen la producción artística de los marcos decorativos y comerciales. Su colaboración, por otro lado, con las galerías más prestigiosas a nivel mundial y los precios inconcebibles a que se venden sus creaciones en comparación con sus propios testimonios, presentan una naturaleza contradictoria. El concepto «el arte por el arte» que implica un arte puro y desinteresado, y que sin embargo, fortalece la libertad del artista y se ve especialmente promocionado por los pertenecientes al ámbito de la industria del arte y la cultura actual, no está reflejado en ninguno de los artistas en cuestión. Un debate en espera se genera entre el terreno conceptual que define lo decorativo, bello, tradicional, estereotipado y, el que define lo feo, monstruoso, antiestético, como medios estéticos de producción artística denominada como original.

La creación artística está siempre vinculada y se desarrolla bajo los contextos políticos y culturales del territorio donde se ejerce. De alguna manera refleja un procesamiento cognitivo, formado de estos contextos culturales, que se muestra en un acto o en un objeto creado bajo el nombre del arte. El cuerpo en el arte, deformado, feo, antiestético, compone también el resultado de este procesamiento cognitivo y se muestra a modo de protesta contra las problemáticas sociales. Educar el observador hacia una apreciación que supere su evidente naturaleza antiestética, y profundice en los valores que se transmiten a través de ello, implicaría una formación importante para cualquier individuo actual.

## **BIBLIOGRAFÍA**

---



## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. W. (2004) *Teoría estética. Obra completa, 7*. Akal/ Básica de bolsillo. Madrid.

AHMED, S.; LURY, C.; MCNEIL, M. et. al. (2000). *Transformations: Thinking through feminism*. Routledge. London, New York

ARNHEIM, R. (2007). *Οπτικήσκέψη*. Ποταμιανός, Ι.; Βρυώνη, Γ. (trads). University Studio Press. Θεσσαλονίκη.

BALLESTEROS, A. S. (2007). *Monstruos, ostentos y hermafroditas*. Universidad de Granada, Granada.

BARNEY, R. A. (ed. 2009). *David Lynch: Interviews (Conversations With Filmmakers Series)*. Univ. Press of Mississippi. U.S.A.

BARRIENTOS RASTROJO, J.; MÉNDEZ CAMARASA J. (eds. y coords., 2011). *Filosofía y espacios sociales*. Visión Libros. Madrid.

BARTRA, R. (1997). *El Salvaje Artificial*. Era. México.

BARTRA, R. (1998). *El salvaje en el espejo*. ERA. México.

BASHOUR, M. (2007). *Is an Objective Measuring System for Facial Attractiveness Possible?* Universal Publishers. Florida.

BASS MITCHELL, H. (2005). *Raíces de la sabiduría*. R. E. Hernández Martínez (trad.). 4ª edición. Thomson. México.

BAUDRILLARD, J. (2001). *Impossible Exchange*. Turner C. (trad.). Verso. London.

BEARD, W. (2006). *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press. Canada.

BENZAQUÉN, A. S. (2006). *Encounters with wild children: temptation and disappointment in the study of human nature*. McGill-Queens University Press. Montreal.

BIAL, H. (ed, 2004). *The Performance Studies Reader*. Routledge. New York, UK.

BLACK, J. A., GREEN, A. (2003). *Gods, demons, and symbols of ancient Mesopotamia: an illustrated dictionary*. University of Texas Press. Texas.

BLONDEL, J. A. (1727). *The strength of imagination in pregnant women examin'd and the opinion that marks and deformities in children arise from thence, demonstrated to be a vulgar error*. J. Peele. London.

- BONDANELLA, P. (1997). *Humberto Eco and the Open Text: Semiotic, fiction and the popular culture*. Cambridge University Press. New York.
- BONET, P. C. y RIAZA, A. R. (2003). Seres híbridos en las culturas del mediterráneo antiguo. Catálogo: *Seres Híbridos, aproximación de motivos míticos mediterráneos*. Secretaría General Técnica. Madrid.
- BRACHET, J. L. y FOUILHOUX, A. B. (1843). *Enciclopedia de Medicina, Cirugía y Farmacia: Nuevo tratado de la Fisiología del hombre*. Tomo II. Bustamante, A. S. (trad.) Librería de los Señores, Viuda é Hijos de Calleja. Madrid.
- BRODSKY I. (1943). Congenital abnormalities, teratology y and embriology: Some evidence of primitive man's knowledge as expressein art lore of Oceania. *Medical Journal of Australia*, Vol 1.
- BULFIELD, G. (1999). Cloning by Nuclear Transfer in Farm Animals. *Responses To Human Cloning (Serie Jornades Científiques: 5)*. Institut d' Estudis Catalans. Barcelona.
- BURROUGHS, W. (1989). *El almuerzo desnudo*. Anagrama. Barcelona.
- BURROUGHS, W. (1989). *Expreso Nova. Minotauro*. Barcelona.
- CABAÑAS, B., M.; YARTO E., A., L.; RINCÓN, G., W. (coords., 2009). Arte en Tiempos de Guerra. XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte (noviembre de 2008, Madrid). Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid.
- CAMPBELL J. (2002). *Los mitos del tiempo*. C. Aira (trad.). Emecé. Barcelona.
- CAMPBELL, J. (2002). *Los mitos en el tiempo*. AIRA C.(Trad.). Emecé. Barcelona.
- CASTRO, S. J. (2005). *En teoría, es arte: Una introducción a la estética*. San Esteban, Edibesa. Salamanca, Madrid.
- CHAMISSO, A. (1995). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Siruela, Madrid.
- CHILD, I. L. (September 1962). Personal preferences as an expression of aesthetic sensitivity. *Journal of Personality*. Vol. 30 (3).
- CLARK, T. J. (1986). *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton University Press. New Jersey.
- COLMEIRO, J. F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Anthropos. Barcelona.
- CONTI, N. (1988). *Mitología*. R. M. I. Montiel; M. C. Á. Morán (Trad.). Universidad de Murcia. Murcia.
- COROMINES, J.; PASCUAL, J. A. (1989). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos. Madrid.

- CORTÉS, J. M. G. (1997). *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama. Barcelona.
- DANTO, C. D. (2003). *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art* (The Paul Carus Lectures 21). Open Court Publishing. Illinois.
- De MANDEVILLE, J. (1984). *Libro de las maravillas del mundo*. Visor. Madrid.
- De MAUPASSANT G. (1994). *El Horla*. Alianza. Madrid.
- De MAUPASSANT, G. (1976). *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*. Garnier. Paris.
- DEUSTUA, A. O. (1923). *Estética general. Parte primera: La conciencia estética. Capítulo XXVII: La definición de lo bello*. Imp. Eduardo Rávago. Lima.
- DILLON, S.; WELCH, K. E. (2006). *Representations of war in ancient Rome*. Cambridge University Press. Cambridge.
- DOSTOIEVSKI, F. M. (1985). *El Doble*. Alianza. Madrid.
- DOUGLAS M. (1991). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI. Madrid.
- DOY, G. (2005). *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. I. B. Tauris. London.
- DUBROVA Y., E. et al. (8 de Febrero de 2002). Nuclear weapons tests and human germline mutation rate. *Science*. No. 1037.
- DUCOING, P. (2003). *Lo Otro, el Teatro y Los Otros*. UNAM. México.
- ECO, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. Lumen. Barcelona.
- ESCOBAR, T. (1993). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción. Paraguay.
- ESCOBAR, T. (2006). *La maldición de Nemur*. Cendeac. Murcia.
- FEATHERSTONE, M. (ed, 2005). *Body Modification*. SAGE. UK.
- FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. (1999). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: El Arte de Entreguerras (1914-1945)*. Akal. Madrid.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos. Barcelona.
- FERNÁNDEZ NOGALES, Á. (2004). *Investigación y técnicas del mercado*. 2ª edición. Esic. Madrid.

- FERNANDEZ, B. R. (2004). *De Rabelais a Dalí, la imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de València, Valencia.
- FERNANDEZ, B. R. (2004). *De Rabelais a Dalí, la imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de València. Valencia.
- FIANZA, K. 2008. *La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público* [en línea]. *Filos.* Vol. 64 (29-02-2012).
- FIELDER, L. (1978). *Freaks. Myths and images of the secret Self*. Simon and Schuster. New York.
- FOSTER, T. (2005). *The Souls Of Cyberfolk: Posthumanism As Vernacular Theory*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- FOUCAULT, M.(2003). *Abnormal: lectures at the Collège de France, 1974-1975*. Burchell, G. (trad.). Verso. London.
- FRANCÉS, R. (ed, 1985). *Psicología del arte y de la estética*. Akal. Madrid.
- FRAZER, J.G. (1991). *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- FREUD, S. (1999). *Tótem and Taboo*. 2ª edición. Routledge. London.
- GALFIONE, V.; SANTUCHO, M. et al. (2008). *Política y sociedad*. Brujas. Córdoba.
- GAOS, J. (1993). *Obras completas (Tomo V): Pensamiento hispanoamericano. Antología del pensamiento de la lengua española en la edad contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- GARDINER, H.; GERE, C. (eds., 2010). *Art Practice in a Digital Culture*. Ashgate. UK.
- GARLAND-THOMSON, R. (1996). *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. NYU Press. New York. London.
- GELL A. (1993). *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*. Clarendon Press. Oxford.
- GILBERT S. G. (2001). *Tattoo History. A Source Book*. Juno Books. Rockville.
- GILMAN, L. A.; TRUET, T. (2012). *Searching for Yeti. The abominable snowman*. The Rosen Publishing Group. New York.
- GLENN, L. Mc D. (verano 2003). A Legal Perspective on Humanity, Personhood, and Species Boundaries. *American Journal of Bioethics*. Vol. 3 (3).

- GONZÁLEZ-WIPPLER, M. (2004). *Luna, luna: magia, poder y seducción*. Llewellyn. Estados Unidos.
- GOULD, C. (1886). *Mythical Monsters*. W. H. Allen & Co. London.
- GRUNES, D. (1980). Ambiguous Films: Le Boucher and Freaks. *Film/Psychology Review*. Vol. 4, Num. 2. Verano-otoño.
- HAGTVEDT, H.; HAGTVEDT, R.; PATRICK, V. M. (2008). The perception and evaluation of visual arts (en línea.) *Empirical studies of the arts*, vol. 26(2).
- HANSELL, G. R.; GRASSIE, W. (eds., 2011). *H+/-: Transhumanism and Its Critics*. Metanexus Institute. USA.
- HARRISON, C.; WOOD, P.; GAIGER, J. (eds., 1998). *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Basil Blackwell. New York.
- HASHIMOTO, Y. (junio 1998). Novel Biological Response Modifiers Derived from Thalidomide. *Current Medicinal Chemistry*. Vol. 3.
- HERMANS, L. (2003). *Delmar's standard textbook of electricity*. 3ª edición. Thomson. USA.
- HERNÁNDEZ BELVER, M. (1988). Estudio comparativo de los criterios estéticos y juicio artístico en los alumnos de bellas artes (En línea). *Arte, individuo y sociedad*. Universidad Complutense de Madrid. N° 1.
- HOFFMANN, E.T.A (1987). *Nocturnos*. Anaya. Madrid.
- HOFMANN, J. B. (1974). *Ετυμολογικόν λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής*. Αντώνιος Παπανικολάου (trad). [s.n.]. Αθήνα.
- HUNTER, W. B. (1978). *A Milton encyclopedia*. Tomo 3. Bucknell University Press. London.
- HUYGHE, R. (1957). *El Arte y el Hombre*. Tomo I. Planeta. Barcelona.
- INGEMAR, D. (2005). *Aristóteles: Exposición e interpretación de su pensamiento*. Navarro, B. (trad.). UNAM- Instituto de investigaciones Filosóficas. México.
- JEFFRIES, S. When two tribes meet: collaborations between artists and scientists (en línea). *The guardian*. (21 agosto 2011).
- JIMÉNEZ, J. (1998). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. 3ª edición. Tecnos. Madrid.
- JOLY, M. (2003). *La interpretación de la imagen: Entre memoria, estereotipo y seducción*. Miltgner G. (traductor). Paidós. Barcelona.
- JULIUS, A. (2002). *Transgresiones. El arte como provocación*. Destino. Barcelona.

- JUNG, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós. Barcelona.
- KANT, I. (2007). *Critique of Judgment*. Cosimo. New York.
- KAPPLER C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal/Universitaria. Madrid.
- KAPPLER, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal. Madrid.
- KAUFFMAN L. S. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra. Madrid.
- KAUFFMAN, L. S. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra. Madrid.
- KEMP, M.; WALLACE, M; (2000). *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Hayward Gallery, University of California Press. London.
- KRUUK, H. (2003). *Niko's nature: The life of Niko Tinbergen and his science of animal behaviour*. Oxford University Press. New York.
- KUTZBACH, K.; MUELLER, M. (eds., 2007). *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Genus. Amsterdam, New York.
- LARRABEE, W. F. (01-12-1987). Facial analysis for rhinoplasty. *Otolaryngologic Clinics of North America*. Vol. 20 (4).
- LASCAULT, G. (1973). *Le monstre dans l'art occidental*. Kincksieck. Paris.
- LAZARUS, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. Oxford University Press. New York.
- LE VANN, L. J., (20 de Julio de 1963). Congenital Abnormalities in Children Born in Alberta during 1961: A Survey and a Hypothesis. *Canadian Medical Association*. Vol. 89 (3).
- LENTINI, L. et ál. (1986). *Arte y crítica en el siglo XX*. Círculo de críticos de Costa Rica. Universidad Estatal a distancia. San José, Costa Rica.
- LEROI-GOURHAN, A. (1983). *Símbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria*. Istmo. Madrid.
- LITTLEJOHNS, J.; NEEDHAM, A. (1933). *Training of taste in the arts and crafts*. Sir I. Pitman & sons. London.
- LONGO, L. D. (octubre de 1987). Physiologic Assessment of Fetal Compromise: Biomarkers of Toxic Exposure. *Enviromental Health Perspectives*. Vol. 74.

- LUSTIG, B. A.; BRODY, B. A.; MCKENNY, G. P. (eds., 2008). *Altering Nature: Concepts of 'Nature' and 'The Natural' in Biotechnology Debates*. Vol. I. Springer (s.l.).
- LYNCH, D. *RONNIE ROCKET OR The Absurd Mystery of The Strange Forces of Existence* [En línea].
- MACK, C. K., y MACK, D. (1998). *A Field Guide to Demons, Fairies, Fallen Angels, and Other Subversive Spirits*. Arcade Publishing. New York.
- MARIÑO SÁNCHEZ; ELVIRA, R. M.; MAS TORRES, S.; et.al. (eds, 2008). *La República-Platón*. Akal. Madrid.
- MARTÍNEZ- OLIVA, J. (2005). *El desaliento del guerrero: Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Cendeac. Murcia.
- MARTÍNEZ, M. (1757). *Anatomía Completa del Hombre, con todos los hallazgos, nuevas doctrinas, y observaciones raras, y muchas advertencias necesarias para la cirugía*. Vda. Joseph de Orga. Madrid.
- MATURO, G. (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Biblos. Buenos Aires.
- MELLAART, J. (1963). Deities and shrines of neolithic Anatolia. *Archaeology*. Vol.16.
- MELLADO F. de P. (ed., 1855). *Enciclopedia moderna. Diccionario universal de Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Industria y Comercio*. Tomo 34. Mellado. Madrid.
- MELLOR, A. K. (1988). *Mary Shelley: her life, her fiction, her monsters*. Methuen/Routledge. New York. London.
- MELVIN, E. M. (2009). *Fear itself: horror on screen and in reality during the Depression and the World War II*. Mc Farland. North Carolina.
- MILLER, A. I. (2001). *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty That Causes Havoc*. Basic Books. New York.
- MOLINER, M. (2009). *Diccionario de uso del español* (cd-rom). Santillana. USA.
- SÁNCHEZ, D. H. (2003). *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Universidad de Salamanca. Salamanca.
- MURRAY, M. A. (1970). *The God of the Witches*. 2ª edición. Oxford University Press. USA.
- NAVARRO, A. J. (2002). *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*. Valdemar. Madrid.
- NÉRET, G. (2005). *Διάβολοι*. Γιώργος Πούλος (trad.). Taschen. Köln.

- NOCHLIN, L. (2006). *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye*. Harvard University Press. Cambridge.
- O' BRYAN, J. C. (2005). *Carnal Art. Orlan's refacing*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- OCAMPO, E. (1992). *Diccionario de términos artísticos y Arqueológicos*. Icaria. Barcelona.
- OLIVA, H. S. (2003). *Tratado de monstruos, ontología teratológica*. Plaza y Valdés. México.
- ORTEGA, S. (dira). La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual. *Revista de Occidente*. Febrero 1998. Nº 201.
- ORTEGA, S. (dira). La pasión por lo real. *Revista de Occidente*. Febrero 2006. Nº 297. Madrid.
- ORTEGA, S. (dira). La pasión por lo real. *Revista de Occidente*. Madrid. Febrero 2006. Nº 297.
- PARE, A. (1982). *On Monsters and Marvels*. Janis L. Pallister. (trad.) The University of Chicago Press. Chicago, London.
- PARÉ, A. (1987), *Monstruos y prodigios*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Malaxecheverría. Siruela. Madrid.
- PARÉ, A. (1987). *Monstruos y prodigios*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Malaxecheverría. Siruela. Madrid.
- PARREÑO, J. M. (1989). *Cuentos de sombras*. Siruela. Madrid.
- PEDRAZA P. (2004). *El salvaje europeo*. Fundación Bancaja. Valencia.
- PERAZA, M.; ITURBE, J. (eds, 1998). *El arte del mercado en arte*. 2ª edición. Universidad Iberoamericana/Miguel Ángel Porrúa. México.
- PÉREZ-BERMÚDEZ, C. (2000). *Lo que enseña el arte: La percepción estética en Arnheim*. Universitat de València. Valencia.
- PIÉDROLA, G. G. (2002). *Medicina preventiva y salud pública*. Tomo I. Masson. Barcelona.
- POE, E. A. (1991). *Cuentos I*. Alianza. Madrid.
- POE, E. A; CORTÁZAR, J. (1990). *Edgar Allan Poe*. Difusión Cultural- Dirección de Literatura (coord.). Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- POLLOCK, G. (ed., 1996). *Generations & Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Routledge. London.

- POLO, M. (1983). *Viajes. Libro de las cosas maravillosas del Oriente*. Akal. Madrid.
- PORTER, J. R. (1998). *The Illustrated Guide to the Bible*. Oxford University Press. Oxford.
- POSADA, S. R. (2007). *La armonía de las formas*. Norma. Colombia.
- PRECKLER, A. M. 2003. *Historia del arte universal de los siglos XIX-XX*. Tomo I. Universidad Complutense. Madrid.
- RAMÍREZ J. A.; CARILLO J. (eds., 2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra. Madrid.
- RAMÍREZ, J. A. (dir.); CEDILLO, A. G. (coord.); et.al. (2003). *Historia del Arte: El mundo antiguo*. Alianza. Madrid.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2006). *Diccionario esencial de la lengua española* (puente entre la 22ª y la 23ª edición.) Espasa Calpe. Madrid.
- REED SHAFFER, D.; KIPP, K. (2007). *Psicología del Desarrollo: Infancia y Adolescencia*. 7ª ed. Thomson. México.
- REYERO, C. (2005). *La belleza imperfecta: Discapacitados en la vigilia del arte moderno*. Siruela. Madrid.
- RODRÍGUEZ TOUS, J.A. (2002). *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Suplementos Er. Barcelona.
- ROETZ, H. (2006). Cross-Cultural Issues in Bioethics: The Example of Human Cloning. *At the Interface / Probing the Boundaries*. Tomo 27. Rodopi. Netherlands.
- ROMÁN, Á. (2004). *Ensayos de la Mirada: El hombre y su proyección en el cine contemporáneo*. Estudio Euroláser. España.
- ROSENBAUM, J.; HOBERMAN, J. (1983). *Midnight Movies*. Harper & Row. New York.
- ROSENKRANTZ, K. (1992). *Estética de lo feo*. Ollero, J.; Salmerón, M. (eds). Madrid.
- ROXLO, C. (2008), *Curso de Estética*. Bibliobazaar. Charleston.
- RUBIN, A. (ed., 1988). *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*. UCLA Museum of Cultural History. Los Angeles.
- RYDSTRÖM, J. (2003). *Sinners and Citizens: Bestiality and Homosexuality in Sweden, 1880-1950*. University of Chicago Press. Chicago.
- SALISBURY, J. E. (2001). *Encyclopedia of Women in the Ancient World*. ABC-CLIO. California.

- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. (1992). *Invitación a la estética*. Grijalbo. México.
- SANTAYANA, G. (1999). *El sentido de la belleza: Un esbozo de teoría estética*. García Trevijano, C. (traducción). Tecnos. Madrid.
- SHELLEY, M. W. (1996). *El Dr. Frankenstein o el Moderno Prometeo*. Cátedra. Madrid.
- SILVERMAN, D. P.; WEGNER, J. W.; WEGNER, J. H. (2006). *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration*. University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology. Philadelphia.
- SMITH, S.; WATSON, J. (eds., 2002). *Interfaces: Women / Autobiography / Image / Performance*. University of Michigan Press, USA.
- SOCA, R. (2004). *La fascinante historia de las palabras*. Tomo I. Asociación Cultural Antonio de Nebrija. Río de Janeiro.
- SOLAZ FRASQUET, L. (2004). *La parada de los monstruos: Tod Browning (1932)*. Nau Llibres. Valencia.
- SOTO BRUNA, M<sup>a</sup> J. (1987). La «Aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos. En: *Anuario Filosófico*. Tomo XX-1. Universidad de Navarra. Navarra.
- SOURIAU, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Grasa, I.; Meilán, J.; Mercadal, C.; Ruiz A. (trads). Akal. Madrid.
- STAUSBERG, M. y HULTGARD, A. (2008). *Zarathustra and Zoroastrianism: A short introduction*. Preisler-Weller, M. (trad.). Equinox. London.
- STEVENSON, R. L. (1982). *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Bruguera. Barcelona.
- STREMMEL, K. (2004). *Realism*. Uta Grosenick (ed.). Taschen. Koln.
- SULLIVAN, N.; MURRAY, S. (eds., 2009). *Somatechnics: Queering the Technologisation of Bodies*. Ashgate. England.
- Sculpture* (revista en línea). International Sculpture Center. Hamilton, Washington. Julio/agosto 2003. Vol. 22, No. 6.
- TANSEY, R. G.; KLEINER, F. S. (1996). *Gardner's art through the ages*. Harcourt Brace. Orlando
- TAYLOR, S. J.; BOGDAN, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Paidós. Barcelona.
- THOMAS, S. H., LEMIRE, R. J. (2004) *Catalog of teratogenic agents*. The Johns Hopkins University Press. Maryland.

TOLLINCHI, E. (1989). *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico.

TYSON, E. (1751). *The anatomy of a Pygmy compared with that of a monkey, an ape and a man*. 2ª edición. T. Osborne. London.

VÁSQUEZ ROCCA, A. Francis Bacon. El Cuerpo como Objeto Mutilado; Regresión a la animalidad (en línea). *Konvergencias. Filosofía y Culturas en Diálogo*. Número 9, año III (junio 2005).

VÁZQUEZ, J. A. (1993). *Elementos de teoría de las artes visuales: cuestiones sobre dibujo y pintura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.

VEGA, J. F. (2007). *Lo contrario de la infelicidad*. Prometeo. Buenos Aires.

WARKANY, J. (1971). *Congenital Malformations: Notes and Comments*. Year Book Medical Publishers, Chicago.

WILKINSON, M. (2009). *Defying Disability: The Lives and Legacies of Nine Disabled Leaders*. Jessica Kingsley. London.

WOLLHEIM, R. (1987). *Painting as an Art*. Thames & Hudson. London.

WRIGHT, A. (2003). Monstrous Others, Monstrous Selves (en línea). *Equinoxes: A Graduate Journal of French and Francophone Studies*. Brown University. Primavera-verano 2003. Vol. 1.

BOΥΡΤΣΗΣ, I. et. al. (1999). *Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό - Η Έννοια του Πολιτισμού. Όψεις του Ελληνικού Πολιτισμού*. Tomo A. Ε.Α.Π. Πάτρα.

ΜΗΛΙΩΝΗΣ, Χ.Α. Η ιστορική εξέλιξη της ανατομικής μελέτης και απεικόνισης του ανθρώπινου προσώπου (en línea). *Αρχαία Ελληνικής Ιατρικής*. Tomo 25 (6) noviembre-diciembre 2008. Athens Medical Society.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, Π. (2003). *Το Σώμα Ικεσία και Απειλή*. Πλέθρον. Αθήνα.

ΤΣΙΓΚΟΓΛΟΥ, Σ. (2000). *Η τέχνη στο τέλος του αιώνα*. Τα Νέα της Τέχνης. Αθήνα.

## **Documentales**

How art made the world (2006). Part I [Video Xvid]. BBC.

VERHOEVEN, P. (1987). *Robocop* [VHS]. Producción: Arne Schmidt. Orion Pictures Corporation. United States.

BLAKE J.; CAREY J. (2004). Science of the Impossible Future Body [dvd].  
Producción: Discovery Channel. United States

Robosapiens (2003). Producción de Eagle and Tagle [dvd]. Discovery Chanel.

## **ANEXOS**

---



## CUESTIONARIO

**Tema:**  
**Arte y Percepción**

Fecha: \_\_\_\_\_

Edad: \_\_\_\_\_ Sexo: M  F

Universidad: \_\_\_\_\_

Facultad / Departamento: \_\_\_\_\_

Curso: \_\_\_\_\_



Imagen 1

1. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?

- a. Si  (Indica cuál): \_\_\_\_\_  
b. No

2. ¿Qué aspectos de belleza destacarías en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. La técnica es óptima  b. El tamaño, es enorme   
c. Parece real  d. Es un niño   
e. Ninguno   
f. Otros

(Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

3. ¿Qué aspectos de fealdad destacarías en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. Parece un monstruo  b. El tamaño, es enorme   
c. Es antiestético  d. Da miedo   
e. Ninguno   
f. Otros

(Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

4. Según su opinión ¿es una obra de arte?

- a. Si   
b. No   
c. Porque: \_\_\_\_\_



Imagen 2

5. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?

- a. Si  (Indica cuál): \_\_\_\_\_  
 b. No

6. ¿Qué aspectos percibiría como positivos en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. Me parece novedoso                       b. La combinación ciencia- arte   
 c. Es extremo y el arte debe ser así                       d. Ninguno   
 e. Otros   
 (Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

7. ¿Qué aspectos de fealdad destacaría en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. Parece un monstruo                       b. Me parece extremo   
 c. Es antiestético                       d. Ninguno   
 e. Da miedo   
 f. Otros   
 (Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

8. Según su opinión ¿es una obra de arte?

- a. Si   
 b. No   
 c. Porque: \_\_\_\_\_

9. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?

- a. Si  (Indica cuál): \_\_\_\_\_  
 b. No

10. ¿Qué aspectos bellos destacaría en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. La técnica pictórica                       b. Los colores   
 c. El cuerpo de la mujer                       d. Ninguno   
 e. Otros   
 (Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

11. ¿Qué aspectos de fealdad destacaría en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. El cuerpo obeso                       b. Parece un monstruo   
 c. Es antiestético                       d. Da miedo   
 e. Ninguno   
 f. Otros   
 (Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

12. Según su opinión ¿es una obra de arte?

- a. Si   
 b. No   
 c. Porque: \_\_\_\_\_



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

13. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?

- a. Si  (Indica cuál): \_\_\_\_\_  
 b. No

14. ¿Qué aspectos positivos destacaría en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. Me parece novedoso       b. Va contra los estereotipos femeninos   
 c. La transformación del rostro       d. Es extremo y el arte debe ser así   
 e. La combinación ciencia- arte       f. Ninguno   
 g. Otros:   
 (Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

15. ¿Qué aspectos de fealdad destacaría en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. Parece un monstruo       b. Me parece extremo   
 c. Es antiestético       d. Da miedo   
 e. Ninguno   
 f. Otros   
 (Indica cual/es): \_\_\_\_\_

16. Según su opinión ¿es una obra de arte?

- a. Si   
 b. No   
 c. Porque: \_\_\_\_\_

17. ¿Considera que la obra de arte a la izquierda transmite algún mensaje social?

- a. Si  (Indica cuál): \_\_\_\_\_  
 b. No

18. ¿Qué aspectos bellos destacaría en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. La técnica escultórica       b. Va contra los estereotipos femeninos   
 c. Me sensibiliza por la gente minusválida       d. El cuerpo de la mujer es bello   
 e. Ninguno   
 f. Otros   
 (Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

19. ¿Qué aspectos de fealdad destacaría en esta obra de arte? (*Puede marcar varias opciones*)

- a. El cuerpo deformado       b. Es antiestético   
 c. Parece un monstruo       d. Da miedo   
 e. Ninguno   
 f. Otros   
 (Indica cuál/es): \_\_\_\_\_

20. Según su opinión ¿es una obra de arte?

- a. Si   
 b. No   
 c. Porque: \_\_\_\_\_

consu5 Προσθήκη στις εταφές  
Προς xaroulathes@hotmail.com

7:26 πμ  
Απάντηση

En relación con su consulta, le remitimos la siguiente información:

Le agradecemos muy sinceramente sus observaciones, que hemos remitido al Instituto de Lexicografía de la Real Academia Española, encargado de las enmiendas y adiciones al *Diccionario* académico, para que las estudie y eventualmente proceda a la enmienda correspondiente en la próxima edición.

Reciba un cordial saludo.

Departamento de «Español al día»  
Real Academia Española

-----  
Nombre: Efcharistia Adamopoulou |  
Estudios: Superiores |  
Correo electrónico: 'mailto:xaroulathes@hotmail.com' |  
Fax: |  
Dirección: |  
País: Grecia |  
Fecha: 10-05-2012 |  
Sugerencia: Estimados señores/as,

Siendo griega, estudiosa y de momento doctoranda, me pareció oportuno hacer una sugerencia con propósitos puramente edificantes, sobre el término teratología. Ni en el idioma de su origen (griego), pero tampoco en castellano, (según varios autores del ámbito biológico) se refiere solo a las anomalías de los organismos vegetal y animal. Principalmente describe el estudio de las anomalías corporales que padece el ser humano.

Gracias de antemano. |  
Fecha del sistema: Thu May 10 00:58:25 2012 |  
Sitio web desde donde se hace la llamada: [http://cronos.rae.es/cgi-bin/RAEconsulta\\_form.pl](http://cronos.rae.es/cgi-bin/RAEconsulta_form.pl)