

# ¿Para qué los monstruos?\*

Raúl Dorra

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades  
Universidad Autónoma de Puebla

La Edad Media –a la que, por falta de familiaridad con la historia, acostumbramos a reducir a su último periodo, el que se inicia a mediados del siglo XII– representa ante nosotros, más que un momento histórico, un estado del espíritu o una fuente de referencias para nuestra fantasía. Se trata, en efecto, del momento en que quedó establecido lo esencial de *el imaginario* del hombre moderno, o sea el depósito de símbolos que conforman la estructura profunda de su psiquismo. Las angustias, las fobias, los fantasmas del hombre medieval, como las expresiones de su folklore, produjeron imborrables imágenes con las que tomó forma su manera fuertemente emocional de ver el mundo. Cuando sobre esa tensión emocional se fue imponiendo el racionalismo del Renacimiento y de los periodos subsecuentes aquellas imágenes fueron progresivamente desplazadas a las zonas del inconsciente, o del subconsciente, desde cuya profundidad siguieron, y siguen, actuando convertidas en símbolos. Durante la Edad Media –esta Edad Media tardía– la cultura occidental realiza sus más trascendentes transformaciones en el orden simbólico. El hombre se aventura en esos grandes viajes hacia la anchura y la profundidad de lo desconocido, esos irreversibles viajes que lo acercarán a geografías fantásticas que son al mismo tiempo la geografía de su propio espíritu: su afán lo lleva a internarse por caminos que conducen a los reinos fabulosos del Oriente, a remontar ríos en cuyo inaccesible nacimiento se ubica el Paraíso Terrenal, a explorar mares de asombro acercándose al Trópico donde el hervor

de las aguas produce una niebla tan espesa que impide ver en qué momento la Tierra se termina y todo se precipita en el vacío, a visitar parajes habitados por criaturas cuyos hábitos o cuya naturaleza son un continuo enigma. Es el momento, también, en que se inicia el periplo de las literaturas en lengua vernácula y la recitación de los juglares lo interna por emociones apenas exploradas y por aquellos añorados espacios donde los héroes habían peleado sus fabulosas batallas o vivido sus trágicos amores. Tal vez más que ninguna otra, la Edad Media es la edad de los viajes: viajes por mar, viajes por tierra, viajes, sobre todo, por la fantasía. Imaginario o real, hacer un viaje significaba entonces aventurarse por un mundo pululante de criaturas maravillosas y de llamados del misterio. La Tierra se extendía siempre más allá de lo que la mirada podía alcanzar, y los textos o los relatos orales le adjudicaban formas diferentes: para unos la Tierra era cuadrada y en cada uno de sus ángulos se hallaba un ángel tocando eternamente su trompeta; para otros era un gran cuerpo esférico rodeado por las aguas, o una sucesión de círculos concéntricos ordenados por jerarquías de lo divino a lo infernal; para otros tenía la forma de una pera en cuya protuberancia se alojaba el Paraíso. La descripción que de ella hacían los teólogos se reunía con la que ensayaban los filósofos o los cosmógrafos y también los audaces marinos. Algunos pensaban que el principio ordenador del mundo era la analogía y otros que la contradicción. Había pues mundos paralelos, análogos, mundos donde todo sucedía al revés. En la región de las antipodas –es decir allá donde sólo se podía llegar atravesando un interminable túnel siempre hacia abajo o navegando durante tantos días que se

\* Comentarios al libro de Claude Kappler *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, editorial Akal, Madrid, 1986.



rodaba toda la Tierra— el mundo se reproducía como si se tratara de un espejo invertido: cada hombre de aquí tenía su réplica en otro de allá el cual se movía al mismo tiempo, pies contra pies pero cabeza abajo; en ese otro mundo el tiempo fluía en sentido inverso, la noche era el día, el invierno el verano, los ríos corrían de la desembocadura hacia la fuente. A donde quiera que se fuese nunca se terminaba de llegar y siempre se topaba con situaciones incontrolables porque la Tierra tenía muchas formas y era siempre vasta y en todos sus rincones (en la profundidad de los bosques, en la oscuridad de las aguas, en la transparencia del aire, en lo alto de los montes) había seres tan numerosos que nadie podía contarlos y tan extraños que cualquier descripción resultaba insuficiente.

El investigador Claude Kappler, motivado por la contemplación de los cuadros de Hieronymus Bosch (El Bosco), decidió em-



prender el estudio de un aspecto de la proliferante fantasía medieval: el referido a los monstruos. Su idea fue la de recuperar los parámetros mentales de los contemporáneos del pintor para quienes resultaba familiar, y perfectamente comprensible, la representación de criaturas que hoy a nosotros nos parecen brotadas de las tinieblas del inconsciente. El resultado de su investigación fue el libro *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge* cuya primera edición apareció en París en 1980. Ese estudio se ocupa de la cosmografía, de las relaciones de viajeros, del clima intelectual en el que circularon los relatos y las descripciones pero sobre todo trata de establecer una clasificación de los monstruos a partir de las leyes de lo imaginario, así como de definir la noción de lo monstruoso y las funciones del monstruo en la estructuración del psiquismo humano.

Hacia fines de la Edad Media el mundo estaba lleno de monstruos y no había hombre que no los hubiera topado muchas veces a lo largo de su vida. Acaso debido a la frecuencia con que las mujeres se ayuntaban con demonios, o a trastornos en el curso natural, nacían niños con cabeza de perro o con escamas en el cuerpo o con cola de puerco o de dragón. Incluso más allá de estas monstruosidades accidentales, había razas, o especies, de seres monstruosos: los que tenían el rostro en el vientre, los que tenían una sola pierna pero con el pie tan enorme que acostumbraban a usarlo para hacerse sombra a la hora del reposo, los que tenían un solo ojo en medio de la frente, los que tenían pechos de mujer y genitales masculinos, los que tenían dos cabezas una de las cuales podía ser de asno o de lagarto, los que eran mitad hombre y mitad serpiente o mitad león, los que tenían alas de murciélago, los que tenían un cuello tan largo y tan sinuoso que la cabeza ondulaba entre las ramas de los árboles, los que tenían hábito de fraile y cuerpo de becerro, en fin, los que tenían plumas y garras y unas orejas tan gigantescas que con ellas barrían el suelo cuando se desplazaban sobre cuatro patas. Pero la monstruosidad no afectaba solamente a los humanos mezclándolos con otras especies naturales: también había plantas

monstruosas que parían animales, frutos gigantes en cuyo interior crecían los dragones, bestias que en lugar de ojos llevaban dos carbunclos. La proliferación era infinita. Más allá de la tierra firme, se hablaba de islas vírgenes donde acontecían toda clase de prodigios, de reinos marinos donde todo era desarreglo y perdición.

El vehículo preferido, y originalmente único, para dar a conocer a los monstruos fue el relato, la palabra. En un capítulo titulado "Lengua e Imagen", Kappler nota con curiosidad que esta situación es paradójica porque la palabra siempre se presenta a sí misma como impotente para describir la extrañeza del monstruo. Pero la misma imperfección del lenguaje es el motor de la imaginación pues si no se puede describir es necesario imaginar y es necesario, sobre todo, sentir el apremio por ver al monstruo con los propios ojos. Esto ya lo había notado el propio Cristóbal Colón: "...cuanto más será a quien lo oyere, y que nadie lo podrá creer si no lo viere", mientras que el mapamundi de Hereford mostrará la imagen visual de la Tierra no sin una leyenda en la que advierte que ahí están representadas "Todas las cosas que más vale leer que pintar"<sup>1</sup>. Lo que produce la descripción verbal es este efecto de impotencia e incredulidad que obliga a hacer un esfuerzo de imaginación. Desde luego, los monstruos también dieron abundante tema para el dibujo y el grabado pero estas imágenes se proponían ilustrar lo que las narraciones comunicaban y siempre era una ilustración a modo de ejemplo. Finalmente el monstruo llegó a ser una combinación de palabra e imagen y posteriormente el arte de los pintores alcanzó un poder de sugestión capaz en muchos casos de reemplazar a la palabra. Tal, desde luego, es el caso de El Bosco.

¿Pero qué es un monstruo? A pesar de que el común de los hombres, ante la experiencia de la monstruosidad, no se volvía sobre las definiciones teóricas, esa pregunta fue objeto de preocupación para teólogos, filósofos, viajeros y naturalistas. Las respuestas que se dieron los autores de la Antigüedad y del Medioevo fueron variadas y nunca exhaustivas porque siempre hubo más



especies de monstruos que los que una definición podía abarcar. El monstruo suele definirse en relación con una norma que resulta violada; es una deformación o un desvío del orden natural o del orden divino; es una desmesura o una carencia que violenta la armonía de los seres. Puede tratarse de un desorden físico (como los que hemos descrito) pero también de un desorden moral (la excesiva maldad, la excesiva lujuria, la carencia de todo sentimiento humano) o incluso estético (la fealdad extrema y también la turbadora belleza de efectos demoníacos).

Operando en realidad como un símbolo de la vida interior, el monstruo es el producto de una imaginación insaciable dirigida a la expresión del deseo pero sobre todo al conjuro del temor. Claude Kappler sospechó que esta imaginación, si bien desbordante, si bien prolífica, sigue leyes específicas y las figuras que produce son el resultado de cier-



tas clases de combinaciones cuyo número resulta más o menos limitado porque el monstruo es finalmente un juego de formas. De ese modo, Kappler ensayó una "tipología del monstruo" basada en la actividad de ciertos principios estructurales como: la antítesis (monstruos que hacen, o son, lo contrario de los hombres), la carencia (de partes del cuerpo, de atributos), el cambio en la relación de órganos (la duplicación o multiplicación de órganos únicos, o la reducción a la unidad de órganos múltiples), la modificación del tamaño (gigantismo, enanismo), la sustitución de un atributo habitual por otro insólito (gallinas con lana, hombres que ladran), mezcla de reinos (animal-vegetal, vegetal-humano, mineral-animal), mezcla o disociación de sexos (andróginos, islas de población exclusivamente masculina o femenina), hibridación (monstruos compuestos con partes de varios animales: sirenas, esfinges, quimeras, centauros), entre los principales. A partir de ese razonamiento de Kappler, y considerando las leyes de la creación artística, yo creo que se podría esbozar la idea de una estructuración aún más elemental. Como todo producto de la fantasía, el monstruo resulta de un juego entre la semejanza y la Diferencia puesto que la semejanza es lo que hace reconocibles a las figuras, y la diferencia es lo que le da su capacidad de significar lo desconocido. En este caso el monstruo sería un espejo del hombre (semejanza) pero un espejo que le muestra algún aspecto que, formando parte de su naturaleza, se le presenta como ajeno (diferencia) por la razón de que no lo quiere o no lo puede ver. Así, un monstruo, para serlo, debe tener un pare-



cido que nos lo aproxima y a la vez una diferencia que lo vuelve temible.

¿Cuáles son las causas de la monstruosidad? En el capítulo en el que se ocupa de la noción de monstruo Kappler comienza por recordar —no podía ser de otra manera— la célebre exposición de Aristóteles en *De la generación de los animales*. Para Aristóteles un monstruo es un fenómeno que quiebra las leyes del género pero no de la naturaleza pues un monstruo tiene causas naturales. En realidad, según Aristóteles es inevitable que la naturaleza produzca monstruos puesto que la reproducción de la vida necesita del concurso de lo masculino y de lo femenino y lo femenino es ya una primera desviación. Una mujer no es monstruo, piensa Aristóteles, pero sí una criatura imperfecta —“un hombre estéril”—, y cuando el principio femenino se impone al masculino queda abierta la puerta para la generación de monstruos. Un monstruo representa, pues, el triunfo de la Materia (lo femenino) sobre la Forma (lo masculino), triunfo del que se derivan criaturas con signos de mutilación o con exceso de órganos. Hacia fines de la Edad Antigua, San Agustín, preocupado por la posibilidad de que la generación de monstruos pueda ser atribuida a un accidente del azar o a un error divino plantea el problema en términos teológicos. Ver en el monstruo una quiebra de la armonía natural —escribe en *La ciudad de Dios*— es no ver el todo sino la parte. Los monstruos son también obra del Supremo Creador, las razas monstruosas también descienden de la pareja adánica y completan una creación que en su conjunto es bella y aleccionadora. Así, la idea de que el monstruo sale de las manos de Dios el cual, según Agustín, siempre “sabe lo que hace”, dio lugar a la hipótesis de que un monstruo es un signo o más bien una escritura que se debe descifrar. Según una cierta interpretación etimológica, la palabra *monstrum* es una derivación de *monstrare* o *monere*, lo cual significaría que el monstruo es una mostración o un aviso divino. ¿Qué signo nos hace Dios con cada monstruo que produce? A lo largo de la Edad Media, muchos teólogos y predicadores ganaron fama interpretando el mensaje representado por la apari-



ción de monstruos pero es sobre todo a fines del Medioevo cuando, según Kappler, "la interpretación de los monstruos llegó a constituir una verdadera obsesión" (p.270). Un monstruo podía anunciar una catástrofe, una venganza divina o el retorno de la paz. Claude Kappler cita la interpretación, hecha por Sebastian Brandt, del nacimiento –ocurrido en Worms en 1495– de dos niños que compartían un mismo cerebro, acontecimiento monstruoso al que Brandt dedica un poema en el que pasa revista a otros prodigios similares ocurridos en la Antigüedad y en la historia reciente de la propia Alemania cuando, en tiempos de Otón III, nació un niño con dos cabezas para amonestar sobre la infausta división del Imperio Alemán: ahora, según Brandt, se trata de un anuncio fausto: Maximiliano ha convocado a los príncipes para restaurar la unidad del Imperio, y Dios, para mostrar su aprobación ha enviado a la misma ciudad donde se había firmado la paz –esto es, Worms– un niño con dos cuerpos pero un solo cerebro como una representación simbólica de la lograda unidad.

Es claro que no siempre la lectura del monstruo era inequívoca; también podía ser ambigua y hasta reversible. Lutero, que había utilizado frecuentemente este tipo de procedimientos en su lucha contra el papado, interpretó el nacimiento de un fraile-becerro –ocurrido en Friberg am Misne en 1528– como un presagio del descenso de la ira divina sobre la Iglesia corrompida. Algunos años más tarde, sin embargo, el obispo Sorbin interpretaría el mismo fenómeno como un presagio de que Lutero "sería transformado de fraile en becerro" cosa que, según el Obispo, acababa de ocurrir.

Así, el nacimiento del monstruo podía tener como causa a la naturaleza o a Dios. Pero en la Edad Media, y sobre todo a fines, los hombres temían que hubieran causas más oscuras o más amenazantes: la intervención del demonio, el desarreglo de la conducta (sobre todo de la conducta sexual), el accidente o la violencia. Las explicaciones eran, pues, variadas, y resultaba difícil excluir unas y preferir otras. En 1573, Ambroise Paré, un naturalista cuya mentalidad era estrictamente medieval, publicó el tratado *Des Mons-*



*tres et Prodiges* en cuyo primer capítulo trata de resumir el conjunto de las causas a las que puede atribuirse la generación de criaturas monstruosas:

Las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda es su ira. La tercera, la cantidad excesiva de semen. La cuarta, la cantidad muy escasa de semen. La quinta, la imaginación. La sexta, la angostura o estrechez de la matriz. La séptima, la posición indecente de la madre que cuando está embarazada se sienta por mucho tiempo con las piernas cruzadas o apretadas contra el vientre. La octava, por golpes dados en el vientre de la madre cuando está embarazada. La novena, por enfermedades hereditarias o accidentales. La décima, por podredumbre o corrupción del semen. La onceava, por mixtura o mezcla de semen. La doceava, por artificio de los perversos bigardos. La treceava, por los demonios o diablos (p.256).

Esta prolija enumeración de causas, que puede parecer el fruto de una imaginación surrealista, tiende a poner el acento sobre la sexualidad, y en especial sobre la participación femenina, lo cual nos lleva a otro aspecto, característico de la cultura medieval, que no hemos considerado todavía: la misoginia.

La mujer, a la que el *Diccionario de los Inquisidores* califica de *malae bestiae*<sup>2</sup>, es en realidad, con la mayor frecuencia, el origen de los monstruos, o el monstruo mismo, por su tendencia, ciertamente incorregible, a tener tratos sexuales con los demonios y

porque en ellas se verifica el poder más característico del monstruo: la insaciable capacidad de devorar. El *Malleus Maleficarum* (*El Martillo de las Brujas*), texto que sirvió como manual para los inquisidores, hace sobre el tema la siguiente relación:

Muchos afirman haber constatado u oído de testigos dignos de fe lo que aquí se afirma: silvanos y faunos, llamados vulgarmente incubos, se presentan con impudor ante las mujeres, las descan y consuman la unión con ellas (p. 261).

El incubo es el diablo que toma figura de varón para tener trato carnal con las mujeres. Algunos, citando fuentes bíblicas, se inclinan a pensar que es de esa unión maldita de donde nacen los monstruos pues el demonio suele engendrar en las mujeres criaturas deformes: gigantes o niños sin cabeza o con un solo pie o con pie de caballo. Otros, interpretando de distinto modo las mismas fuentes, sostienen que los demonios son incapaces de engendrar y por ello recorren el mundo haciendo acopio de semen de varias procedencias para que esa mezcla, depositada en la vagina de las mujeres, sea el origen de monstruos de diversas especies. Así el demonio, actuando primero como hembra (súcubo, el que yace abajo) recoge el semen de los hombres, lo mezcla, lo conserva y luego "transformado en incubo de una mujer" lo deposita para ser causa de infinitas desgracias.

Y así llegamos a lo que, al menos para nosotros, acostumbrados a las racionaliza-

ciones del psicoanálisis, sería la más profunda causa de los engendros monstruosos. Habiéndose inspirado en la contemplación de los cuadros de El Bosco para realizar su investigación, era lógico que Claude Kappler pensara, de partida, en el origen oscuramente sexual de aquellas fantasías. ¿Quién no ha sentido lo mismo ante las criaturas representadas en *El jardín de las delicias* o en *Las tentaciones de San Antonio*? En su último capítulo -"Las funciones del monstruo en el alma humana"- Kappler se dedica a pensar en el simbolismo sexual de la imaginación productora de monstruos. Acaso -como él mismo no deja de sugerirlo- ésta no sea toda la explicación pero sí gran parte de ella. El monstruo, según Kappler, "es un ejemplo de funcionamiento simbólico del psiquismo" (p.319), funcionamiento prolongado en los sueños, en las fantasías artísticas, en los dibujos o delirios de los enfermos mentales, en la imaginación infantil, etc. Una de las obsesiones de la cultura medieval fue la Lujuria, ese pecado que era como un siniestro centro desde el que perpetuamente se proyectaban los temores más oscuros y los más oscuros deseos. Dado que se trata de una cultura misógina, es decir de una cultura que expresa un punto de vista exclusivamente masculino, se puede pensar que las figuras monstruosas tendían a expresar el temor de los hombres a perderse en los abismos del deseo. Todo erotismo es la experiencia de una pérdida, el llamado de una profundidad ardiente y peligrosa, un "jardín de delicias" donde espera la muerte. Esta cultura (como otras) quiso ver en la mujer esa fuente de delicias mortales. Así, la mujer fue un "monstruo concupiscente" cuyo poder de atracción era tan fuerte como su actividad destructora. Diversas leyendas atribuían a las damas la capacidad de repetir infinitamente el acto sexual y sabemos cuán profundamente temen los hombres sentirse extenuados ante una hembra invicta. En la zona más oscura de su vientre las mujeres tenían un zocavón por donde se entraba al infierno, una boca insaciable que succionaba la virilidad hasta dejarla exhausta, una vulva provista de filos (*vagina dentata*) que era capaz de seccionar el miembro y apropiárselo. El



peligro de la castración, la posibilidad de un definitivo anonadamiento de la virilidad por el "acto venéreo", lo plausible de un descontrol por el que el hombre, en lugar del placer, se encontrara sometido a transformaciones monstruosas preocupaba no sólo al común de los varones sino también a los varones estudiosos y a las autoridades civiles y eclesiásticas. En la bula *Summis desiderantes*—promulgada en 1484—, el papa Inocencio VIII alertó sobre los siete métodos usados por las brujas "para infectar mágicamente el acto venéreo y el feto concebido":

Primero, llevando el espíritu de los hombres a un amor desordenado; segundo, impidiendo su poder de procreación; tercero, escamoteando el miembro propio para el acto; cuarto, transformando mágicamente a los hombres en animales varios; quinto, impidiendo la fecundidad de la mujer; sexto, provocando abortos; séptimo, ofreciendo los niños a los demonios (p.305).

La idea de que las brujas (las que son por excelencia representantes de la Mujer Fomicadora) solían quedarse con el pene de los hombres es analizada en el *Martillo de las Brujas* a lo largo de una sección que se ocupa de describir "Cómo las brujas saben hacer desaparecer el miembro viril de los hombres" y cuáles son los "Remedios para los hombres que por maleficio son privados de su miembro viril". El autor del tratado no deja allí de recoger testimonios al respecto así como de comentar lo que con el producto de estas arteras sustracciones suelen hacer la brujas, quienes

a veces reúnen gran número (veinte o treinta) de miembros viriles y los esconden en los nidos de los pájaros o los guardan en cajas, y los tratan como si estuvieran vivos, dándoles de comer avena y otras cosas, según algunos lo han visto y es opinión establecida (p.307).

Fácil resulta imaginar que estos falos autónomos y bien alimentados se convertirán en verdaderas máquinas procreadoras de monstruos. Esta fantasía conduce a otra que también recuerda Kappler en su obra: la

madre fálica, es decir, el hermafrodita de grandes pechos y de pene erguido, figura en la que se consuma la idea de que la mujer suele quedarse con el miembro de los hombres. Incluso yendo más allá, esta obra reproduce un grabado, realizado hacia la mitad del siglo XIV, que representa una mujer que en lugar de sexo tiene una cabeza de perro con grandes dientes y con la lengua afuera, cabeza que se prolonga en un cuerpo de serpiente a cuyo extremo se ve otra cabeza mordedora. Parece que no hay forma más elocuente de exponer el temor a la mujer—el temor, creo yo, a la propia virilidad— que este grabado.

Así, al menos en gran parte, la generación de criaturas monstruosas podría explicarse como un simbolismo del temor masculino. Yo agregaría, con afán de generalizar esta interpretación, una modesta conjetura: los monstruos—figuras donde una criatura reconocible se vuelve irreconocible y amenazante—tal vez representan el estado de zozobra que produce en el espíritu la certeza de que en lo familiar acecha lo desconocido; esta certeza fue una experiencia característica del fin de la Edad Media europea, cuando el hombre advirtió que la Tierra se extendía mucho más allá de lo que abarcaba su mundo, y cuando supo que su alma, y aun su propio cuerpo, tan cercanos a él, estaban sin embargo gobernados por impulsos ajenos a su control; este estado de tensión entre lo familiar y lo desconocido se hizo particularmente agudo en el dominio de la sexualidad pues la sexualidad es lo más íntimo y también lo que menos podemos o queremos conocer. Los monstruos, entonces, estaban ahí para indicar esa zona de conflicto. ¿Estaban? ¿Es que acaso se fueron?

## Notas

<sup>1</sup> Todas las citas de este comentario, salvo la referida al *Diccionario de los Inquisidores*, están tomadas del propio libro de Kappler.

<sup>2</sup> *Le Dictionnaire des Inquisiteurs*, edición y traducción de Louis Sala-Molins, Galilée, París, 1981. Ver entrada: "femme".

