

NÚMERO 40

# MEMORIA

Instituto Tecnológico Metropolitano • Medellín • Octubre de 2013

ISSN 1692 - 0368

## LA EXPERIENCIA DE LA LECTURA: ¿QUÉ LEER Y POR QUÉ?

Juan Diego Tamayo Ochoa • Rodrigo Zapata Cano



---

**LA EXPERIENCIA DE LA LECTURA:  
¿QUÉ LEER Y POR QUÉ?**

**Juan Diego Tamayo Ochoa • Rodrigo Zapata Cano**

---

**LA EXPERIENCIA DE LA LECTURA:  
¿QUÉ LEER Y POR QUÉ?**



INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO  
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

## MEMORIA

Número 40, octubre de 2013

**MEMORIA recoge textos polémicos a través de conferencias y ponencias, sobre personajes y hechos que han marcado un hito en el transcurso de la historia.**

ISSN 1692-0368

**Rectora**

LUZ MARIELA SORZA ZAPATA

**Editora**

SILVIA INÉS JIMÉNEZ GÓMEZ

**Secretaría Técnica**

VIVIANA DÍAZ

**Correctora de estilo**

LILA MARÍA CORTÉS FONNEGRA

**Diseño, diagramación e impresión**

ARTES GRÁFICAS Y PUBLICACIONES  
Comunicaciones y Publicaciones

**FONDO EDITORIAL ITM**

Departamento de Biblioteca y Extensión Cultural

Memoria / Instituto Tecnológico Metropolitano. Departamento de Biblioteca y Extensión Cultural. --

No. 40 (oct. 2013). -- Medellín : Fondo Editorial ITM, 2013

85 p. : il.

ISSN 1692-0368

1. Libros y Lectura 2. Calvino, Ítalo, 1923-1985 - Crítica e interpretación  
3. Literatura 4. Monstruos 5. Monstruosidad I. Instituto Tecnológico Metropolitano.  
Departamento de Biblioteca y Extensión Cultural.

Catalogación en la publicación – Biblioteca ITM

Calle 73 No. 76ª-354 Medellín-Colombia

(574) 4405197 – 4405298

E-mail: fondoeditorial@itm.edu.co

www.itm.edu.co

## PRESENTACIÓN

---

El espacio cultural *Biblioteca Abierta*, creado en el 2011 por el Departamento de Biblioteca y Extensión Cultural del ITM, actualmente se encuentra en su ciclo «La experiencia de la lectura, ¿qué leer y por qué?», espacio creado para el diálogo con invitados especiales, que nos hablan de su experiencia personal sobre la lectura. Y es precisamente, en esta publicación de la serie *Memoria* -que recoge el pensamiento social del mundo contemporáneo- en donde se sintetizan dos experiencias de lectura que permiten una visión más amplia de nuestro contexto social en todas las manifestaciones y que propende igualmente la reflexión y la formación del pensamiento crítico.

*Memoria*, en su número 40, está conformado por dos bellos textos: «Italo Calvino y la literatura combinatoria. El libro de todos los relatos», presentado por el profesor Juan Diego Tamayo Ochoa, donde, como lo expresa su autor, Italo Calvino se nos presenta como uno de los escritores más interesantes en el campo de la narrativa de los últimos tiempos, gracias a su manejo impecable de las teorías literarias, su práctica y sus novedosas producciones narrativas. A continuación, el texto «La monstruosidad y lo monstruoso en el teatro crítico y las cartas eruditas y curiosas», escrito por el historiador Rodrigo Zapata Cano, muestra el concepto del monstruo como fruto de la invención de las sociedades y las

vivencias culturales, al igual que como objeto científico enmarcado en la historia. Muy a propósito, este último tema estuvo recreado con una exposición instalada en «Expobiblioteca», *campus* Robledo, a finales del 2012.

Los invitamos a recorrer estas páginas llenas de memoria, plenas de experiencias que unifican y dan continuidad a la realidad; aquella que nunca es única, y de la que solo existen fragmentos, piezas, pero que también sirve de soporte de la identidad personal y sobre todo colectiva.

La Editora

# ITALO CALVINO Y LA LITERATURA COMBINATORIA

## EL LIBRO DE TODOS LOS RELATOS

---

Juan Diego Tamayo Ochoa\*

*La literatura se lleva a cabo en función del Libro*  
Thibaudet

*Podría decirse que mientras lee un libro, piensa en todos los libros  
que se han escrito desde el comienzo del mundo*  
Jorge Luis Borges

### I. Introducción

Varios soportes ha tenido la escritura: la roca, la arcilla, el papiro, el pergamino, el papel, hasta la pantalla que produce furor en nuestros días. El libro ha sido comentado y alabado por un número considerable de autores, máxime en los últimos años que ha sido elemento de reflexión de parte de los teóricos de la crítica literaria y de los escritores mismos, quienes le han dado un sentido más acorde con los experimentos narrativos realizados que han llevado a cabo.

Desde las diferentes religiones, hasta los más diversos autores, el libro simboliza el punto culminante de una amplia tradición; es el sustento de las más variadas visiones de la cultura y de lo que esta ha significado para la humanidad. Para los escritores es el punto de referencia por medio del cual dan cuenta de sus visiones de

---

\* Magíster en Filología Hispánica del Instituto de la Lengua Española de Madrid. Docente universitario.

mundo y la forma con la que pueden entrar en contacto con otros escritores y destinatarios de su época y de épocas venideras; es el punto de acercamiento a otras latitudes; la manifestación expresa de su paso por el mundo. El libro es pues, sin más, el objeto que tiene para los hombres el sentido de la integración y del contacto entre los pueblos.

En el campo literario, el libro ha sufrido grandes transformaciones, en tanto se ha convertido en fuente de análisis y reflexión por parte de los teóricos de la literatura y de los escritores, quienes encuentran en él una posibilidad de expresión coherente con los cambios culturales. En otras palabras, el libro se ha transformado en un objeto a través del cual los autores han conquistado nuevas formas de expresión que se desligan de los modelos de la literatura lineal y de consumo, exigiendo un lector cada vez más comprometido con las innovadoras variantes y posibilidades que ofrece la narrativa de estos tiempos.

Valga decir, por tanto, que la obra de Italo Calvino se presenta como el desarrollo de una nueva propuesta. Para este autor el último periodo de su obra -llamado literatura combinatoria- significa la elaboración concreta de una narrativa que tiene como fondo reflexionar e indagar a través de su práctica en las posibilidades mediáticas del libro para transformar la narrativa, en cuanto a estructura y presentación del relato se refiere.

El vínculo de Italo Calvino con el grupo *Oulipo*<sup>1</sup> y su interés por las teorías de la crítica literaria le permitieron consolidar una literatura combinatoria o potencial; con esto considera el papel del autor, del lector y, esencialmente, el del libro como instrumento que permite transmitir las inquietudes y las prácticas de lo que

---

<sup>1</sup> *Oulipo*: Los orígenes del *Oulipo* se remontan a 1960, año en el que se constituye un pequeño grupo de amantes de las letras que en un primer momento se llamó *Seminario de la Literatura Experimental* (Sélitex), para más adelante denominarse: El Taller de Literatura Potencial, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, *Oulipo*. El objetivo fundamental del grupo es el de inventar estructuras, formas o nuevos retos narrativos que permitan la producción de obras originales.

concibe el autor como una nueva forma de hacer literatura y que denominó, con acierto, hipernovela.

Las tesis de Calvino frente a la posibilidad de una literatura combinatoria y a los elementos que la integran, lo mismo que a sus precursores, tienen unos antecedentes que se pueden rastrear en gran parte de su obra ensayística; en esta, el autor expone los principios a través de los cuales se pueden llegar a entender los mecanismos sobre los que giran sus obras; lo mismo sucede en las notas preliminares de las mismas donde señala el origen, la forma de creación y el sistema que subyace en la construcción de cada una de sus novelas, para que el lector pueda integrarse a la comprensión y a la lectura de este nuevo sistema narrativo.

En esta perspectiva, el libro como objeto de posibilidades de reflexión y de aplicación de estructuras combinatorias es lo que expondré en este escrito, rastreando las fuentes de las que Calvino se sirvió para tal propósito y de las ideas mismas de otros autores, como Borges y los teóricos de la crítica literaria, que concibieron el libro como un objeto de multiplicidades formales.

## II. Calvino y el libro de la naturaleza

*...esta tentación o vocación (...) de la literatura contemporánea:  
el libro que contenga en sí el universo,  
que se identifique con el universo...*

Italo Calvino

La idea de Calvino de crear un libro en el que se encuentren todos los relatos posibles es uno de los aciertos más interesantes de su obra. En sus estudios críticos el autor indaga varios sistemas narrativos en los que se presenta este tipo de historias. Ya en sus acercamientos con *Oulipo*, en sus encuentros y lecturas de Barthes, en las estructuras del cuento fantástico estudiadas por Propp o en la acuciosa lectura que hace de Borges, Calvino estará en la búsqueda de realizar una narrativa del libro en el libro; en

otras palabras, el libro como elemento combinatorio, dado a la multiplicidad, a la idea de red que conecta sus elementos entre sí y también el libro entendido como una metaliteratura.

En este sentido, uno de los rasgos que más sobresale en Calvino para la concepción de su obra es que ve en la naturaleza un libro, y que esta conforma una serie de signos determinados que, dados a permutarse, dan origen a las cosas que en ella se encuentran. Este elemento combinatorio es pilar esencial en su literatura, y a esto se suma la influencia de autores como Ovidio, Diderot, Queneau y Borges, entre otros. Básicamente desde estos autores, Calvino logra establecer un punto de referencia para elaborar su narrativa.

Otra de las claves de Calvino para comprender su interés y su propuesta de una literatura combinatoria la encontramos en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*,<sup>2</sup> en la conferencia dedicada a la *Levedad*. El autor alude a la convicción de Galileo que veía en la combinatoria de los caracteres alfabéticos la clave de toda comunicación. Antes que Galileo, Lucrecio -que «quiere escribir el libro de la materia»<sup>3</sup>- había comparado a las palabras con los átomos, bajo cuyas permutaciones incesantes se constituye, por una parte, el lenguaje y, por otra, el universo en un juego de correspondencias. En cierto modo, la misma preocupación de los cabalistas y después de Leibniz. El universo como resultado de la combinatoria de elementos finitos: átomos que al combinarse crean los elementos, cuyos diversos enlaces crean la realidad misma.

Se crearía, dice Galileo, «una comunicación entre personas alejadas en el espacio y en el tiempo pero es preciso añadir: comunicación inmediata que la escritura establece entre todas las cosas existentes o posibles».<sup>4</sup> En esta perspectiva, el libro sería

---

<sup>2</sup> Calvino, Italo (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Biblioteca Calvino.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p., 24.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p., 57.

para Galileo el eco del mundo. El mundo que nos presenta sus páginas abiertas para que podamos leer en ellas los arcanos del universo traducidos al libro objeto.

Esta metáfora del libro de la naturaleza es esencial en el desarrollo de la obra de Calvino, pues este entiende que el mundo está ahí para ser «visto», para ser descifrado; pero hay algo más: es en la escritura, en las páginas que la acogen, que el escritor logra encontrar la sustancia de las cosas, que puede solo allí darles un nombre y un orden a partir del alfabeto. «Cuando habla del alfabeto, Galileo entiende, pues, un sistema combinatorio que puede dar cuenta de toda la multiplicidad del universo».<sup>5</sup> Dice Alberto Manguel en su libro *Una historia de la lectura*,<sup>6</sup> que en el siglo XVI, el místico fray Luis de Granada piensa que si el mundo es un libro, las cosas de este mundo son las letras del alfabeto con el que está escrito el libro. Por su parte Sir Thomas Browne en *Religio Medici*, y retomando la idea de fray Luis de Granada, dice que «El dedo de Dios ha dejado una inscripción que no es gráfica ni está compuesta de letras sino de sus diferentes formas, disposiciones, partes y operaciones que, adecuadamente unidas, producen una palabra que expresa su naturaleza».<sup>7</sup>

El sentido de la literatura combinatoria en Calvino se ve expresado en estos planteamientos. Calvino habla del vacío que siente el escritor en su proceso de escritura, pero también que ese vacío puede ser colmado por la mirada ya que esta captura la imagen que traduce luego en escritura; de esta forma, ese sin número de elementos adquiere un orden, una consistencia en el acto de escribir que es un acto mental que tiende a «poner bajo control los signos, para generar historias que se componen según

---

<sup>5</sup> Calvino, Italo (1992). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores.

<sup>6</sup> Mangel, Alberto (1999). *Una historia de la lectura*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p., 226.

precisas reglas abstractas y exactas: regular el signo en el escribir, darle una forma al informe signo gestual, transformar lo visual en mental, poner la letra tipográfica en el lugar del signo del gesto». <sup>8</sup> Así, pues, Galileo pensaba que el mundo no es inmediatamente legible sino que para entender la lengua en la que está escrito había que recurrir a las matemáticas; Calvino traduce el mundo, primero en imágenes y, luego, en signos escritos que confluirán en cada uno de sus proyectos de libro como posibilidad de expresión que tiende a instaurar un orden: «Después está el hilo de la escritura como metáfora de la sustancia pulverulenta del mundo: ya para Lucrecio las letras eran átomos en continuo movimiento, que con sus continuas permutaciones creaban las palabras y los sonidos más diversos...» <sup>9</sup>

Calvino busca encontrar en la página escrita la solución a todas las antinomias y contradicciones que aprecia en el mundo; y por tanto indaga por un método, por un sistema que encuentra tanto en los postulados de *Oulipo* como en la crítica literaria. Por eso, en los años sesenta, su acercamiento al estructuralismo y a la idea de Barthes de que «el mundo es un universo de signos y el lenguaje es un material interpretado como un instrumento capaz de unificar en la noción de «texto» el mundo natural y el mundo humano, los códigos químicos-físicos y los procesos mentales». <sup>10</sup> El mundo es un tejido de relaciones; es la suma de elementos que se conjugan y que se corresponden gracias a unos principios combinatorios.

Esta será la búsqueda de Calvino, y el proyecto de lectura y escritura que llevará adelante, buscando siempre una estructura que le permita la libertad de la creación, pues: «La estructura es

---

<sup>8</sup> Belponti, Marco (1999). *El ojo de Calvino. Sobre la mirada del escritor*. Universidad de Buenos Aires: Eudeba.

<sup>9</sup> Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. p. 40

<sup>10</sup> Belponti, Marco (1997). *Un ojo en las ramas*. En *Italo Calvino: nuevas visiones*. Coordinadores: María J. Calvo Montoro, Franco Ricci. Colección Humanidades. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 41.

libertad, produce el texto y al mismo tiempo la posibilidad de todos los textos virtuales que pueden sustituirlo».<sup>11</sup> Esta es la novedad que hay en la idea de la multiplicidad potencial implícita en la propuesta de una literatura nacida de las constricciones que ella misma escoge y se impone.

De *Las metamorfosis* de Ovidio, Italo Calvino rescata la técnica de la multiplicación del espacio interno de la obra mediante los relatos engarzados en otros relatos que multiplican la impresión de algo denso, atestado, intrincado.<sup>12</sup> Técnica de la novela alejandrina que se reflejará en su narrativa, como lo veremos más adelante.

La antinovela-metanovela-hipernovela de Denis Diderot, *Jacques el fatalista*, es otro de los puntos de referencia en la obra de Calvino; el juego que hace Diderot con el lector al abrirle el relato para encuentre diversas posibilidades de continuación, dándole la libertad de elegir el camino que más le agrade, y decepcionarlo después descartando todas las variantes, salvo una, y que es siempre la menos «novelesca». ¿No es esto una referencia clara a su novela *Si una noche de invierno un viajero*? Sin lugar a dudas, así lo es. El juego con el lector entre un relato y otro -relato polifónico de Bajtín- es lo que compendia, entre otros intrincados temas, esta novela de nunca acabar.

### III. Borges y Calvino: Del objeto libro a la obra texto

*Un libro, cualquier libro, es para nosotros, un objeto sagrado*  
Jorge Luis Borges

*El cosmos puede buscarse también dentro de cada uno de nosotros,  
como caos indiferenciado, como multiplicidad potencial*  
Italo Calvino

Tanto en Borges como en Calvino se presenta una poética de la totalidad. Para ambos, el libro deja de tener un carácter

---

<sup>11</sup> Op. Cit.

<sup>12</sup> Calvino Italo (1992). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, p., 39.

enciclopédico ilustrado y moderno -como el propuesto por la novela del siglo XIX- y se convierte en un elemento literario de tipo laberíntico, fractal, autorreferencial. En estos autores se «trasciende la noción del objeto-libro en beneficio de un libro-texto entendido como red de relaciones sometida a múltiples posibilidades de lectura por parte del receptor».<sup>13</sup>

En ambos autores, se da el paso de la narrativa como obra literaria, que es autosuficiente y total, reflejo del universo, una «obra-mundo» que se basa en la enumeración y la prolijidad, es decir, en la novela enciclopédica, hacia una concepción de corte posmoderno que se basa en la fragmentación y en la interconexión rizomática.

El libro se convierte en metáfora reticular del mundo: la biblioteca se convierte en un espacio virtual donde caben todos los libros y se pueden hacer todas las lecturas posibles. El lector se convierte en un ser itinerante que viaja por la información y construye el sentido.

Jorge Luis Borges es, a todas luces, uno de los escritores más apreciados y admirados por Calvino. De él manifiesta que era el maestro de la escritura breve y que le gustaría formular una poética en este sentido. Borges utiliza la brevedad para realizar una serie de textos que se van interrelacionando entre sí, de tal manera que las alusiones a uno u otro texto son una constante, y el hilo conductor serían los temas que aparecen en el universo creado por Borges, pues «cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o eruditas o simplemente inventadas».<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Santos U., Enrique (1999, julio-agosto). Jorge Luis Borges e Italo Calvino: de la modernidad libresca a la hipertextualidad posmoderna. *Revista Insula*, 631-632.

<sup>14</sup> Calvino, Italo (1992). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores, p., 244-245.

El autor de *Ficciones* recurre a los mismos elementos, pero los potencia, los examina desde diferentes puntos de vista, convirtiéndose en uno de los precursores de la narrativa propuesta por el *Oulipo*. Como lo explica Calvino: Lo que más me interesa señalar aquí es que con Borges nace una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma: una «literatura potencial», para usar una expresión que se desarrollará más tarde en Francia, pero cuyos preanuncios se pueden encontrar en *Ficciones*, en los puntos de partida y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético Hebert Quain.<sup>15</sup>

Como he dicho, uno de los símbolos esenciales del universo de Borges es el del libro; su obra tiene el rasgo de que es el libro hablando de sí mismo a través de su desarrollo en la historia y de las diferentes percepciones que otros autores han tenido de este instrumento. En otras palabras, la idea de que el universo es un libro que hay que descifrar ha sido elaborada por los más diversos escritores y pensadores; no obstante, Borges sintetiza estos diversos planteamientos en gran parte de su obra.

Decía Borges: de los diferentes instrumentos creados por el hombre, el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación. La primera representa el punto de mira hacia los sucesos y acontecimientos del pasado; la segunda, es un atributo que los hombres de cada época han proyectado para las generaciones venideras. El hecho de que el libro exista significa que en él podamos vernos reflejados en múltiples estados y circunstancias, que en suma son el pensamiento de todos los hombres puestos en la página. La escritura, que es una extensión, un sucedáneo de la oralidad, ha representado un proceso en el que se definen la historia y la cultura de los pueblos.

Nadie más para referirnos al libro, que este escritor que vivió en y para el libro y que, además, vislumbró la biblioteca como

---

<sup>15</sup> *Ibidem.* p., 244-245.

una especie de paraíso. En Borges las alusiones al libro son una constante, y las reflexiones sobre este objeto adquieren unos matices que son fundamentales para entender el concepto de libro como multiplicidad en la obra de Calvino.

Borges le confiere al libro un lugar en el que lo compara como un objeto mágico, sagrado; escrito por la divinidad, por el espíritu para que los hombres pudieran tener acceso al universo. Ahora bien, para que esto se diera debió acontecer un hecho fundamental: la aparición de una cultura de la palabra escrita, con el subsiguiente culto de la escritura y, sobre todo, de lo reflejado en dicho objeto. No solo *La Biblia*, *El Corán* y *La Torá* resultan sagrados, también, como bien observa Borges, muchos libros participan de algún modo de esa sacralidad: *El Quijote*, *Hamlet*, *La Divina Comedia*. Dice Borges: Un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado, con lo que extrema ese culto.

La sacralización del libro hubiese sido imposible en la época de la palabra oral. Aun cuando ya había libros, la mente antigua consideraba, según Borges, a la palabra escrita como un sucedáneo de la palabra oral. Y ejemplifica: Pitágoras no escribió, Jesús escribió unas palabras en la arena que el viento borró sin que ningún hombre pudiese leerlas. Clemente de Alejandría prefería hablar a sus discípulos porque lo escrito puede caer en manos malvadas. El proceso opuesto comenzó a darse a fines del siglo IV y llega hasta nosotros, desarrollo que produjo una extraordinaria consecuencia: el concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin. Tuvo que ser un hombre de la nueva época, Mallarmé, el que dijera: «El mundo existe para llegar a un libro».

En *La flor de Coleridge*,<sup>16</sup> texto contenido en *Otras inquisiciones*, Borges comenta lo que es un correlato del Libro y de su Autor. Así como este fue escrito por el Espíritu, cada libro sería, según Valéry, no el fruto de la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu

---

<sup>16</sup> Borges, Jorge Luis (2005). *Obras Completas I*. RBA. Barcelona: Instituto Cervantes, p., 639.

como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor, lo que anticipa uno de los conceptos básicos de la red, donde no importa el autor como sí la construcción del libro que tiende a ser colectivo.

En el mismo relato, Borges considera el pensamiento de Valéry y Emerson, en el sentido de que todos los libros fueron escritos por un único amanuense, un Espíritu; y la idea de Shelley, que habla de que hay un solo poema que es infinito, en donde los poemas resultan ser fragmentos o episodios, como panteístas; dice que si los evoca es para ejecutar un modesto propósito: mostrar la historia de la evolución de una idea a través de los textos de estos tres autores. En *La esfera de Pascal*, Borges alude que tal vez la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas o la diversa entonación de algunas metáforas.<sup>17</sup>

De igual manera, este autor asegura que si fuera válida la doctrina de que todos los autores son uno, que un escritor conozca o no a otro es insignificante. Porque para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial; en este sentido, George Moore y James Joyce han incorporado a sus obras páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía revelar argumentos para que otros los ejecutaran y nombra a Ben Johnson, otro testigo de la unidad profunda del Verbo, quien se propuso juntar fragmentos de otros en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus escritores contemporáneos más apreciados le merecían; y de donde parece retomar la idea que tanto elaboró en su obra: todos estamos escribiendo el Libro.

Así, Borges parece dejarnos su confesión más profunda al decir que durante muchos años creyó que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Assens, fue De Quincey. En suma, Borges se entregó a una lectura que concibió como el

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p., 636.

producto de un solo escritor, de un espíritu que pacientemente tramaba el libro para los futuros lectores.

Fue precisamente Carlyle quien en 1883, sostiene Borges en *Magias parciales del Quijote*,<sup>18</sup> aseguró que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también escriben. Esta idea domina muchos pasajes de la obra de Borges donde recurre muchas veces a citas como la de Stevenson en El pseudo problema de Ugolino: los personajes de un libro son puras creaciones literarias, para luego advertir que también los seres reales son un producto de las palabras. En este mundo, en el libro del mundo, están vivos y muertos, los personajes que el arte y la literatura crearon: Aquiles, Robinson Crusoe, el Barón de Charlus, Alejandro, Atila... Muchos y diversos, o acaso uno solo: Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre; todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare; una nota al pie de página en *La flor de Coleridge*, y acude al panteísta Angelus Silesius: todos los bienaventurados son uno y todo cristiano debe ser Cristo.

Ahora bien, el libro en la obra de Calvino es el elemento esencial ya que a través de este medio el autor nos transmite su concepción de la literatura y crea el artificio de su labor. El libro para Calvino es la posibilidad de plantearse un reto como escritor y de llevarlo a la máxima realización. El libro se convierte, además, en libro-juego, que le permite explorar diversas formas de literatura potencial. Pero, de igual manera, es el proceso final de una estética de la lectura. En cada uno de los libros de Calvino nos encontramos con un reto a los sentidos y a las posibilidades de indagar en el mundo y de encontrar en este los signos de su creación, bien sea desde la iconografía, la ciudad, el libro y el lector o la mirada que se advierte en *Palomar* -quien busca alcanzar la sabiduría a través

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 667.

de la observación- y que parece significar un nuevo tratado de las cosas como el realizado por Lucrecio.

En Calvino vemos el libro como realización de su mundo de escritor y como medio para transmitir las impresiones de sus diversas lecturas y autores que necesita ordenar, pues como él mismo lo expresa: «El cosmos puede buscarse también dentro de cada uno de nosotros, como caos indiferenciado, como multiplicidad potencial».<sup>19</sup>

#### **IV. Del período combinatorio a la literatura hipertextual**

*Escribir todos los libros, escribir los libros de todos los autores posibles*  
Italo Calvino

La literatura combinatoria no es un invento del *Oulipo*, ya de vieja data se elaboraron este tipo de narrativas. Anota Isidro Moreno<sup>20</sup> que esta idea tiene sus raíces en los textos combinatorios de la cábala o en el *Ars Magna* de Ramón Llull; o en las obras que invitan al lector a construir parte del relato, tal como sucede en *Tristram Shandy* (*Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*), Lawrence Sterne narra la vida de un personaje del siglo XVIII, pero entrelaza historias, interpola digresiones y fragmentos de obras de otros autores, laberintos y numerosos recursos tipográficos. Además, busca frecuentemente la complicidad y la participación del lector, o en *Jacques el fatalista* de Diderot. También encontramos este tipo de narrativas en el *Libro del juego de las suertes*; en criptogramas, en composiciones poéticas que, mediante permutaciones de versos facilitan diversas lecturas. De esta manera, es esencial el papel del lector puesto que

---

<sup>19</sup> Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. p., 130

<sup>20</sup> Moreno, Isidro (2002). *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipertextual*. Paidós Comunicación. p., 138.

participa en la creación de los textos que proponen los autores. Se trata, en última instancia, de una narrativa lúdica donde diversos caminos se cruzan para construir el relato.

En los años sesenta, Italo Calvino se instala en París y entra en contacto con el grupo de escritores de vanguardia denominado *Oulipo* (Ouvroir de Littérature Potentielle). Se hace integrante de este grupo en 1973 hasta 1980.

Interesados en las matemáticas y en los juegos del lenguaje derivados del desarrollo y la resolución de estas, elaboran una escritura basada en métodos rigurosos. Las matemáticas les servían para buscar o generar formas lingüísticas que constituyeran el principio combinatorio, lo que le daba a la obra el sentido de una proyección; la obra tiene como esencia un carácter potencial, infinito.

En esta medida, Calvino se interesa por ejercer una nueva forma literaria en la que prime el sentido racional de la construcción de la obra sobre una construcción determinada por el azar -como el caso de la escritura automática- y comienza a trabajar bajo las perspectivas y los lineamientos trazados por el *Oulipo*. Para el momento también están en discusión, desde la crítica literaria, nociones tales como las del lector, el autor y la del libro; y a su vez las revolucionarias tesis de la informática; y a todo esto se suma que ya se presenta, en el panorama narrativo, una nueva manera de hacer literatura que se ha denominado protohipertextual, la cual compartía los rudimentos de lo que más adelante se llamará literatura hipertextual, y que gracias a la creación de las máquinas interactivas fue posible que este proyecto pudiera alcanzar su realización.

Ya en nuestros días la narrativa ha llegado a una interacción constante, pues al intervenir en el desarrollo de la trama, el lector sabe que el universo que se está generando ante sus ojos ha dejado de ser el espacio cerrado hasta el desenlace según una progresión lógica que caracteriza a la narrativa convencional. Me refiero a una

literatura no secuencial que reuniría los postulados del *Oulipo*, de la crítica literaria, con Barthes a la cabeza, de la informática y de la narrativa.

Las ideas de la teoría crítica literaria y del hipertexto informático confluyen en muchos de sus conceptos para establecer un nuevo paradigma que «postula que deben abandonarse los actuales sistemas conceptuales basados en nociones como centro, margen, jerarquía y linealidad y sustituirlos por otras de multilinealidad, nodos, nexos y redes».<sup>21</sup>

En este sentido, los planteamientos de Barthes cuando describe un ideal de textualidad son los mismos que corresponden a los del hipertexto electrónico. Barthes acuña el término de *lexías* para referirse a bloques de texto que pueden ser susceptibles de ser enlazados para formar un hipertexto.

Por su parte, el término de hipertexto es definido por Theodor H. Nelson como «una escritura no secuencial, a un texto que se bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario».<sup>22</sup>

De igual manera, la idea de texto presenta una nueva definición por parte de Barthes. Su idea de textualidad es concebida de forma abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como *nexo*, *nodo*, *red*, *trama* y *trayecto*.

La definición de Barthes nos aclara este concepto. «En este texto ideal, abundan las redes (*réseaux*) que actúan entre sí sin que ninguna se imponga a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se

---

<sup>21</sup> Glandow, Georges P. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós. *Hipermedia* 2, p., 14.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p., 15.

extienden *hasta donde alcance la vista*; son indeterminables...; los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinitud del lenguaje».<sup>23</sup>

La narrativa hipertextual se especifica como una estrategia o una metodología de escritura y de lectura, cuya definición básica se refiere a un texto concebido en fragmentos y vínculos que le permiten al lector una navegación no lineal y por lo tanto interactiva. El mismo Landow destaca tres características esenciales del hipertexto:<sup>24</sup>

En primer lugar tenemos la intertextualidad, que permite conectar bloques de información contextual explicitando y ampliando las interconexiones que un texto puede producir; de esta manera encontraremos comentarios, citas, críticas que darían cuenta de la obra en cuestión.

Como segunda característica está la polifonía, que es una multiplicidad de voces construida, no como el conjunto de una única conciencia que absorbiese en sí misma como objetos las otras conciencias sino como un conjunto formado por la interacción de las otras conciencias, sin que ninguna de ellas se convierta del todo en objeto de otra. Siendo así, en el tejido hipertextual no es posible privilegiar ninguna voz. Resta que al ubicar un texto dentro de una red de textos se lo obliga a existir como parte de un diálogo. Le corresponde al lector elegir una secuencia determinada por el trayecto de lectura que él escoja.

Por último, tenemos el descentramiento, y es que a medida que el lector se mueve por toda la red de textos va organizando su lectura y puede, además, agregar sus propios textos y enlaces. El centro se convierte en algo pasajero. El hipertexto proporciona un sistema que puede centrarse una y otra vez y cuyo centro de atención provisional depende del lector, que se convierte así en un

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p., 15.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p., 22- 26.

verdadero lector activo, en un sentido nuevo de la palabra. A esto se suma que el hipertexto es un conjunto de textos conectados sin un eje primario de organización.

Por su parte, los antecedentes de una narrativa hipertextual los encontramos en varios autores. Los orígenes de tal tipo de escritura se remontan, en el caso latinoamericano, a las novelas de Juan Rulfo y su *Pedro Páramo* (1955), novela de estructura fragmentaria y donde el lector interviene armando el relato, luego Julio Cortázar con su célebre *Rayuela* (1963) y *62 Modelo para armar* (1968), donde el autor rompe con la lectura convencional del esquema secuencial de las novelas, rechaza el orden cerrado y busca la apertura: cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.

De igual manera, nos encontramos en la obra de Jorge Luis Borges con referencias que aluden al hipertexto. Este autor es uno de los mayores precursores del hipertexto en el sentido de haber sido pionero al romper la tradición de la narrativa lineal. Borges funda y consolida un género hipertextual, el pseudo-metátexto o crítica imaginaria. En toda la obra de Borges nos encontramos con continuas alusiones a otros autores, ya sean reales o incluso invenciones, llegando hasta el punto de reinventar las citas y los textos o a citarse a sí mismo en sus obras.

En ese contexto, Borges concibe la idea de la biblioteca total, *La biblioteca de Babel*.<sup>25</sup> Un mundo de libros, organizado en galerías hexagonales, que llevan de un lugar a otro, de un piso a otro, que crea un horizonte de expectativas en la forma según el lector, el habitante de la biblioteca, «dialogue» o no con los libros de una estantería. De esta forma, Borges plantea en su biblioteca de Babel un espacio de conocimiento real, ya que lo imaginado procede de nosotros mismos, mientras que lo «real» procede de una

---

<sup>25</sup> Borges, Jorge Luis (2005). *Obras Completas I*. Barcelona: RBA. Instituto Cervantes, p., 465-471.

imaginación infinita. Este concepto podría tener alguna relación con la red actual, aunque sin duda sí tiene evidentes semejanzas con lo que entendemos como hipertexto en nuestros días.

En La biblioteca de Babel, Borges imagina una biblioteca que abarcaba todos los libros, una biblioteca ilimitada y periódica en la que cada libro son todos los libros.

La biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible (...) En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio de todos los demás (...) ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de esas he prodigado y consumado mis años. No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total. (...) Yo me atrevo a insinuar una solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Y en El jardín de los senderos que se bifurcan.<sup>26</sup>

*La lotería de Babilonia*<sup>27</sup> o *Pierre Menard, autor del Quijote*,<sup>28</sup> Borges también juega con los mundos y textualidades posibles. Asimismo, el *Aleph*<sup>29</sup> se considera la metáfora perfecta para explicar la multiseccionalidad y simultaneidad que ofrece el hipertexto, o *El libro de arena*, un libro que es infinito a los ojos del lector y que, como la arena, no tiene comienzo ni fin.

Borges entiende la literatura como un texto cuyos constantes cambios y modificaciones producen esa imaginaria biblioteca

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p., 472-480.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p., 456-460.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p., 444-450.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p., 617-627.

total. Para Borges, una obra pertenece menos a su autor que a la opinión que esta desata en el lector, pues cada escritor crea a sus precursores. Así, pues, no es de extrañar que la obra de Borges esté llena de imitaciones a grandes autores y de re-escrituras -palimpsestos- de textos universales: nos dice, contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, es una operación intelectual; y considera que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra. Borges formula la idea, respecto a la literatura, que lo importante es ejercer sobre ella una especie de transformación conforme con las ideas propuestas por cada época.

Es por estas cuestiones por las que Jorge Luis Borges, aun perteneciendo a la rama de la literatura y habiendo escrito en una época anterior a la era digital, es considerado objeto de estudio por los teóricos de la crítica literaria, de la semiótica y de los animadores de las narrativas hipertextuales.

Pero quizá la mejor predicción o anticipación de la literatura hipertextual se encuentre en el misterioso libro chino que describe un relato de Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*.<sup>30</sup> El título alude a un laberinto y a un texto que terminan por ser la misma cosa. En el libro es singular lo siguiente: mientras que en las narraciones a un hecho le sigue solo una consecuencia y en cada momento solo una elección es posible, en esta todas las posibilidades se cumplen. Un hombre y otro luchan: uno de ellos puede o no morir. En la obra, ambas cosas suceden. El resultado es un caos, y los lectores, acostumbrados a la vida, o a los libros, en los que un acto constituye una elección irrevocable, no supieron entender la obra y la juzgaron confusa e inútil. Para el que puede entender la clave, el libro, o el laberinto, es una meditación, lógica y metafísica, sobre los mundos posibles y paralelos (en uno de ellos,

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p., 472-480.

un hombre muere apuñalado, en otro, por ejemplo, sobrevive y busca venganza) y sobre las infinitas cadenas de consecuencias de un solo acto, por nimio que fuere.

Volvamos a referirnos a Calvino como uno de los precursores del hipertexto, entendido como un tipo de escritura no secuencial. La trayectoria experimental con el *Oulipo* deparó en este escritor una peculiar manera de hacer literatura y que se ubica en los principios de la teoría del hipertexto y que Calvino definió como hipenovelas al conjunto de obras que escribió en su etapa de la literatura combinatoria. Señalaré ahora las que más se destacan en este aspecto.

Su libro *El castillo de los destinos cruzados*, que incluye otra novela breve *La taberna de los destinos cruzados*, publicado en 1973, es una obra que le llevó cinco años de trabajo, por el reto que suponían la estructura y la trama, que fueron compuestas a partir de las imágenes que generaron las diferentes combinaciones y las posibles interpretaciones que resultan de las barajas del tarot Visconti. Como novelista, Calvino tenía inclinación por convertir en literatura lo confuso de los laberintos, el orden de las figuras geométricas, la proporción de los árboles en la naturaleza con la lógica de raíces, troncos, ramas y hojas, de acá que se deje llevar por el concepto de rizoma.

La estructura de *El castillo de los destinos cruzados* está sustentada en gran medida a partir de las imágenes que determinan el curso de las historias, además de que clarifican, amplían las ideas y permiten ubicar a los personajes en un espacio y tiempo determinados. Para armar cada capítulo, además de los arcanos, extrajo elementos del poema de Ludovico Ariosto *Orlando furioso* que le facilitó el camino para vincular la encrucijada central de cada relato con la representación gráfica.

La mirada de Calvino en *El castillo de los destinos cruzados* es el libro del autor que busca en los elementos iconográficos nuevas vías de acceso a la lectura. En esta hipernovela, Calvino utiliza las

cartas del tarot para narrar 12 historias que se entrecruzan y que estructuran el argumento de la novela. Cada carta es utilizada en más de una historia y transmite diferentes significados según la historia a la cual pertenece. Una historia nos lleva a otra historia, y mientras un huésped del castillo avanza en su historia, otro avanza en dirección opuesta, ya que las historias contadas de izquierda a derecha o de abajo hacia arriba, pueden ser leídas de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo, y viceversa. La misma carta, presentada en orden diferente, cambia su significado.

El hecho de trabajar con elementos iconográficos es aclarado por Calvino al decir que esta obra,

es una especie de iconología fantástica, no solo con los tarots sino con los cuadros de la gran pintura. En realidad intenté interpretar las pinturas de Carpaccio en San Gregorio degli Sciaivoni en Venecia, siguiendo los ciclos de San Jorge y San Jerónimo como si fueran una historia única, e identificar mi vida con la de San Jerónimo. Esta iconología fantástica se ha convertido en mi modo habitual de expresar mi gran pasión por la pintura: he adoptado el método de contar mis historias partiendo de cuadros famosos de la historia del arte, o de imágenes que ejercen una sugestión sobre mí.<sup>31</sup>

Imagen y palabra confluyen en este entramado narrativo para crear una de las más innovadoras obras de la literatura.

*Las ciudades invisibles* (1972) es una serie de relatos de viaje elaborados por Marco Polo a Kublai Kan. El recorrido realizado por Marco Polo hace presente varios tipos de ciudades, las mismas son ciudades inventadas que tienen ante todo la finalidad de dar al lector la idea de que puede construir la ciudad ideal. La estructura se basa en series que se alternan, se entretajan; lo que constituye

---

<sup>31</sup> Calvino, Italo (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Biblioteca Calvino. Madrid, p., 100.

para el lector la posibilidad de ir armando la ciudad que quiera.

Las reglas del juego de esta obra guían la disposición espacial de los distintivos literarios que se encuentran en el contexto de la narración, los mismos que constituyen la estructura que conduce el texto ya que posibilita la base de los intercambios, las alternancias y las permutaciones que van de ciudad a ciudad. La combinatoria de números asignada a cada ciudad hace que las descripciones se asocien o se sucedan con más frecuencia que otras según la elección del autor.

Esto implica que la lectura se realiza dentro de las múltiples interacciones entre el número que corresponde a la categoría de la ciudad, y es que establece su posición en cada serie con el efecto de que se genere una combinatoria de visiones aparentemente infinita: en otras palabras, que se pueda avanzar en su lectura de manera continua. Lo que implicaría que el lector podría incluso añadir las ciudades que quiera, invitándolo a la construcción de la hipernovela. «La extensión misma del texto, o sea, la relación entre la cantidad de espacio ocupado por la escritura del autor y el espacio que se deja vacío a propósito, parece facilitar tal operación y favorece la imaginación y participación de los lectores».<sup>32</sup>

Una clave de lectura, *Las ciudades...* la encontramos en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*; Calvino define la Exactitud como un diseño de la obra bien definido y calculado, como la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y, por último, nos habla de recurrir a un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación. En donde más planteamientos ha sugerido Calvino es en este libro porque: «pude concentrar en un único símbolo todas las reflexiones, mis conjeturas, y porque construí una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con

---

<sup>32</sup> Gregori, Lucia (1997). *Combinatoria textual y espacios visuales en Calvino*. En *Italo Calvino. Nuevas visiones*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, p. 52.

los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas». <sup>33</sup> En síntesis, esto es lo que el autor aplica en *Las ciudades invisibles*.

En *Si una noche de invierno un viajero* (1979), Calvino organiza la obra como una serie de relatos entrelazados a modo de hipertexto. El lector comienza a leer diez veces una novela que no termina nunca. Otra curiosidad es que describe a un personaje que no lee novelas, sino que las transcribe electrónicamente en forma de listas de palabras y las ordena atendiendo a la frecuencia de su aparición. Teniendo en cuenta esta estadística, el personaje es capaz de saber de qué trata una obra. Así, pues, el personaje vendría a sustituir la lectura secuencial por una especie de lectura digital. Se pasa de la máquina narrativa a la máquina espasmódica. <sup>34</sup>

*Si una noche de invierno un viajero* es considerada la obra más hipertextual de todo el conjunto de su narrativa. En esta metanovela están contenidos todos los elementos que constituyen el fundamento de la literatura hipertextual: el lector activo, una nueva concepción de la figura del autor, el cuestionamiento del texto heredado de la imprenta, los cambios en el proceso de escritura, la alteración espacial del texto impreso, la ruptura de las ideas de jerarquización y centro que se presentan en el texto tradicional. <sup>35</sup>

Otro de los tantos contenidos que se puede tratar en esta novela es la valoración que hace Calvino del libro. Lo reconoce en primera instancia –siguiendo a Borges– como un elemento sagrado; para esto se apoya en el libro escrito por el espíritu; un libro que es total,

---

<sup>33</sup> Calvino, Italo (2005). *Las ciudades invisibles*. Biblioteca Calvino. Madrid: Sireula, p., 80.

<sup>34</sup> Cf. Calvino Italo (1995). *La máquina espasmódica*. En *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Tusquets, p., 227-230.

<sup>35</sup> Cfr: Landow, Georges P. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós. Hipermedia 2.

que no admite fisuras, que es perfecto. Para esto trae a colación el libro como un atributo de Alá; el otro es la Biblia, un libro escrito por el espíritu. De ambos se concluye que son libros impecables.

De otro lado, está el libro escrito por los hombres, que adquiere el valor de instrumento organizador del mundo en el que vive el autor, o los autores y lectores potenciales, ya que los libros de Calvino participan de este principio ordenador e integrador, asignándole al lector el papel de coautor del relato en virtud a que este se adentra en el sistema que se le propone y comprende las instrucciones de uso.

La última novela escrita por Calvino es *Palomar* (1983). Un tratado sobre la mirada. En este libro Calvino rinde homenaje a Lucrecio y a Francis Ponge. Dice el autor a propósito de este libro «Palomar está más cerca de Lucrecio: yo tenía la ambición de alcanzar un conocimiento microscópico de la esencia de las cosas, y que llegara un punto en que su propia sustancia se disolviera al intentar yo aprehenderlas».<sup>36</sup> Elabora así, un libro en forma de diario en donde se plantean «problemas de conocimiento mínimos, vías para establecer relaciones con el mundo, gratificaciones en el uso del silencio y de la palabra».<sup>37</sup> Así, el autor hace evidente una poética de la exactitud y de la brevedad. *Palomar* es un libro donde se afronta lo ilimitado, donde reside el valor de la precisión; busca decir todo lo que ve, bien sea en movimiento o en la quietud; lo que interesa es habitar un espacio que está poblado de sugerentes connotaciones. Es mirar la vida y la naturaleza en sus cambios, en sus permutaciones, y donde solo es posible dar testimonio de ella a través de la escritura, del diario que ejecuta el señor Palomar. La exactitud, como elemento combinatorio, es lo que opera en

---

<sup>36</sup> Weiss, Beno (1997). *Palomar*, Calvino y el «páthos» de la distancia. En *Italo Calvino. Nuevas visiones*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, p. 129.

<sup>37</sup> Calvino, Italo (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Biblioteca Calvino. Madrid: Siruela, p., 83.

este texto, como expresión de la experiencia de la totalidad para alcanzar una sabiduría a través de la observación del mundo que lo rodea y de la manifestación de las cosas.

Estas obras constituyen, en buena medida, el aporte de Calvino a la idea de *Oulipo*. De todo esto se genera una literatura experimental que trazará un nuevo rumbo en la narrativa y que modificará muchos de los componentes que constituyen la obra lineal. Por esto se considera a Calvino como uno de los pioneros de la narrativa hipertextual en la que el concepto esencial de libro, como unidad cerrada, pasa a convertirse en un dispositivo textual que se abre a los ojos del lector para que este viaje por él y sea coautor del relato. En este sentido es que entendemos a Calvino cuando nos dice: «¡No pregunten donde está la continuación de este libro..! Todos los libros continúan más allá».<sup>38</sup>

## V. Conclusiones

Italo Calvino se nos presenta como uno de los escritores más interesantes en el campo de la narrativa de los últimos tiempos. Su adscripción a las teorías literarias, la puesta en práctica de las mismas y las propuestas elaboradas para nuevas producciones narrativas, dejan una huella profunda para los escritores venideros. Lo que marca un camino de amplia conciencia frente a la escritura, frente a los movimientos y las tendencias que se dan en cada momento.

Con esto, Calvino mostró la necesidad de que el autor sea consciente de su trabajo; lejos queda la idea de una escritura proveniente del azar y de los dictados del inconsciente. Plantea que, ante todo, el escritor es quien gobierna el régimen de sus producciones y que para ello ha de trazarse unas metas; que la escritura es un esfuerzo por alcanzar el sentido de lo que indaga el escritor y, a su vez, del juego en el que proyecta su idea de lector.

---

<sup>38</sup> Italo Calvino (2001). *Si una noche de invierno un viajero*. Biblioteca Calvino. Madrid: Siruela, p., 87.

En este sentido, al hablar de las perspectivas que se abren para el lector, lo que encontramos es una literatura que le devuelve un papel fundamental a esta figura. El lector, en este caso, se convierte en el elemento esencial a través del cual las nuevas producciones literarias encuentran nuevos retos; y gracias a los trabajos de las teorías literarias como a los de los escritores que conciben al lector como el punto central en el que la escritura adquiere un nuevo matiz: el juego con el lector significa devolverle a la literatura su carácter de elemento lúdico, de diversión, sin que se pierda, claro está, el rigor que sustenta toda producción literaria. Por este camino volvemos al reto que se impone el escritor para presentarle una obra compleja en la medida en que todas las piezas hacen parte esencial de la narrativa; todo encaja, todo se integra para ofrecerle al lector la posibilidad de armar y desarmar, de potenciar y hasta de continuar la obra. Nos encontramos con un vínculo entre autor y lector en donde este último sería coautor de la producción literaria: el lector como ser activo que hace posible la recepción, la continuidad y permanencia de la obra.

El autor se nos presenta, según lo plantean Raymond Queneau e Italo Calvino, como un ser consciente de su trabajo que en tanto se crea una restricción puede tener más dominio sobre la obra. En este caso se pone en duda la «muerte del autor», lo que hay es más bien una transformación del autor en tanto esta figura comienza a encarnar una nueva función: la de tener claridad sobre el funcionamiento de la obra y la de poner en marcha una máquina narrativa acorde con los requerimientos de la época. No es una voz la que habla, son múltiples las voces las que construyen el texto; una polifonía que crear múltiples sentidos.

De ahí que el autor se exprese bajo otras voces. Así lo plantea Borges, quien es una de las máximas figuras en el uso de este recurso. Así lo hizo Queneau con sus *Ejercicios de estilo* y el mismo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*, en donde las voces son múltiples, en donde el recurso retórico es el elemento clave de sus narrativas. El mismo Calvino argumenta que se tiene que

inventar el autor y que este, igual que sus personajes, tiene unos modos, unas maneras de ser y, ante todo, una preocupación en donde pone en juego su experiencia narrativa y la búsqueda de un problema por resolver.

Y esto es lo que va caracterizando el libro como concepción de una nueva aplicación narrativa; el libro concebido como un elemento lúdico y combinatorio. El libro que se sale del esquema de la literatura canónica que se ofrecía bajo una lectura lineal. En este caso, nos encontramos con una estructura breve, fragmentada y modular. La época de los grandes relatos queda atrás; ahora se nos ofrece un libro cuya estructura hipertextual se concibe como la ruptura de la escritura secuencial, lineal; que va de comienzo a fin. Es otra la idea que se presenta con la concepción de la literatura combinatoria. El libro es un instrumento que el lector tiene en sus manos para comprender la instancia creativa del escritor y donde sabe que él es el complemento de la obra. Por esto el lector se presenta como un ser activo que más que seguir la lectura en su orden, busca también comprender y comprometerse con el tipo de narrativa a la que se enfrenta. Esto lo propició claramente Calvino en cada una de sus obras y más en las que se refieren a su último periodo, en donde cada novela es un producto elaborado a conciencia, siguiendo los intereses de sus búsquedas personales y de su experiencia de narrador.

Ciertamente, toda esta producción que comenzó como un rechazo a los postulados del surrealismo y su escritura automática, que se alejó de los temas de la literatura del siglo XIX y su «actitud decimonónica», que criticó fuertemente el papel del escritor y el compromiso de este con su producción y su claridad ante la misma es la que encontramos en el escritor Italo Calvino, para quien la literatura fue algo más que un producto: fue su experiencia de vida y el medio a través del cual participó de una época que cerró un ciclo y abrió otro para las generaciones futuras, quienes ya lo ven como uno de los más claros escritores y animadores de la narrativa de este tiempo.



## BIBLIOGRAFÍA

---

Acosta Gómez, Luis A. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Biblioteca Románica hispánica. Madrid: Editorial Gredos.

Aguiar E., Víctor M. (1984). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

Asenci Pérez, Manuel (comp). (2003). *Historia de la teoría de la Literatura. Siglo XX hasta los años setenta*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.

Bal, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

Baquero Goyanes, M. (1993). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia.

Belevan, H. (1976). *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Benedetti, M. (1991). *El escritor y su tiempo*. Murcia: Universidad de Murcia.

Bermúdez, María E. (1986). *Cuentos fantásticos mexicanos*. México: Universidad Autónoma de Chapingo.

Bioy Casares, A. Borges, J.L. y Ocampo S. (1989). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.

Bobes Naves, María Del Carmen (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos.

\_\_\_\_\_. (1994). *La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria*. En Villanueva, D. (Coord.) Curso de teoría de la literatura. Madrid: Taurus Universitaria.

Barthes, R. (1970). El efecto de realidad. Lo verosímil. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

\_\_\_\_\_. (1974). *Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica. Ayudamemoria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

\_\_\_\_\_. (1994). *El placer del texto*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (1995). *S/Z*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (1987). *La muerte del Autor*. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (2000). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Benveniste, Emil. (1977). De la subjetividad en el lenguaje. En: *Problemas de lingüística general*, Vol. I. México: Siglo XXI.

Borges, J. L. (2005). *Obras completas I*. Barcelona RBA Instituto Cervantes.

Cabo, F. (Comp.). (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/libros.

Calvino, I. (1995). *El castillo de los destinos cruzados*. Madrid: Siruela.

\_\_\_\_\_. (1987). *Colección de Arena*. Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza Tres.

\_\_\_\_\_. (1994). *Ermitaño en París*. Trad. de Ángel Sánchez-Gijón. Madrid: Siruela.

\_\_\_\_\_. (1992). *El caballero inexistente*. Trad. de Esther Benítez. Madrid: Siruela.

\_\_\_\_\_. (1998). *Las ciudades invisibles*. Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.

\_\_\_\_\_. (1994). *Las Cosmicómicas*. Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.

\_\_\_\_\_. (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

\_\_\_\_\_. (1990). *Orlando Furioso. Narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*, Trad. de Aurora Bernárdez y Mario Muchnik. Barcelona: Muchnik Editores.

\_\_\_\_\_. (1992). *Por qué leer los clásicos*. Trad. de Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets Editores.

\_\_\_\_\_. (1995). *Punto y aparte. Trad. de Gabriela Sánchez Ferlosio*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_. (1984). *Si una noche de invierno un viajero*, Trad. de Esther Benítez. Madrid: Bruguera.

\_\_\_\_\_. (1983). *Tiempo cero*. Trad. de Aurora Bernárdez. Barcelona: Minotauro.

Castellet, J. M. (2001). *La hora del lector*. Edición crítica al cuidado de Laureano Bonet. Barcelona, península.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (2001). Directores. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Ed. Taurus.

Cortázar, Julio (1980). *Rayuela*. Biblioteca Ayacucho. Venezuela-Caracas

\_\_\_\_\_. (1962). *Algunos aspectos del cuento*. Revista Casa de las Américas, (15-16). La Habana.

Dällenbach, Lucien (1991). *El Relato Especular*. Madrid: Visor Ediciones.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1977). *Rizoma*. Valencia: Pretextos.

\_\_\_\_\_. (1983). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.

De La Torre Villalba, Antonio (1992). *Aproximación al texto literario*. Granada: Editorial Librería Ágora.

De Man, Paul (1990). La Resistencia a la Teoría. En: *La Resistencia a la Teoría*. Madrid: Editorial Visor.

\_\_\_\_\_. (1991). Retórica de la Temporalidad. En: *Visión y Ceguera*. Río Piedras. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Derrida, Jacques (1970). Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas. En: *Richard Macksey y Eduardo Donato: Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Barcelona: Barral.

Eagleton, Terry (1997). *Ideología. Una introducción*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

\_\_\_\_\_. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto. (1981). *Lector in Fabula*. Barcelona: Editorial Lumen.

\_\_\_\_\_. (1986). *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.

\_\_\_\_\_. (2000). De los espejos. En: *De los Espejos y otros ensayos*, pp. 11-41. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_. (1979). *Obra Abierta*. 2ª ed. Barcelona: Ariel.

\_\_\_\_\_. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. (2002). *Sobre Literatura*. Barcelona: Océano, RqueR Editorial.

Foucault, Michel (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_. (1985). *Qué es un autor*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Fuentes, Carlos (1990). *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori.  
\_\_\_\_\_. (1993). *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara.

García Berrío, Antonio (1992). *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

Garrido Domínguez, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2004). Fuerza y actualidad de los textos. *Separata de La sagrada escritura, palabra actual, XXV Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*.

\_\_\_\_\_. (1983). *Ed. Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: CSIC.

\_\_\_\_\_. (1975). *Nuevo Introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.

Genette, Gerard (S.f.). *La voz*. Traducción Departamento de Literatura, sin datos editoriales.

Hillis Miller, J. El Crítico como Huésped. En: *M. A. Jofré y M. Blanco (comps.). Para Leer al Lector*. Santiago de Chile: UMCE, s/f, pp. 223-255.

Ingarder, Roman. Concreción y reconstrucción (1989). En: *Rainer Warning (ed.): Estética de la recepción*. pp. 35-53. Madrid: Visor

Iser, Wolfgang (1987). A la luz de la crítica. En: *En busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria, Dietrich Rall (compilador)*. pp. 145-160. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México

Jauss, Hans Robert (1987). Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria. En: *D. Rall (comp.). En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*. pp. 55-58. México, D.F: UNAM.

Karam, Tanius. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/comliter.html>

- Kristeva, Julia (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen
- \_\_\_\_\_. (1978). La Palabra, el Diálogo y la Novela. En: *Semiótica 1*. pp. 187-225. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lagos, J. (2003). *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Anejo 16. Estudios Filológicos. Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades, UACH.
- Landow, George P. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (comp.) *Teoría de hipertexto*. (1997). Barcelona: Paidós.
- Langlois, Sindy (S., f.) *Si par une nuit d'hiver un voyageur: quand la fiction dépasse la fiction*. Tangence. Université de Laval. Traducción de Mercedes Vallejo Gómez.
- Manguel, Alberto (1999). *Una historia de la lectura*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma .
- Mignolo, Walter (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México. Universidad Nacional de México.
- \_\_\_\_\_. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Mora, Gabriela (1985). En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. Madrid. Ediciones José Porrúa Turanzas.
- Moreno S., F. A. *Aportaciones al problema del pacto de ficción en Si una noche de invierno un viajero de Italo Calvino. Post-modernidad de Si una noche de invierno un viajero de Italo Calvino*. En <http://personal2.iddeo.es/critica/calvino.html>
- Moreno, Isidro (2002). *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia*. Paidós Comunicación.
- Ong, Walter (1994). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila. Caracas.

Paredes, Alberto (1987). *Las voces del relato*. México: Universidad Veracruzana.

Paz, Octavio (1994). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Perdomo, María Teresa (1980). *El lector activo y la comunicación en Rayuela*. Michoacán: Editorial universitaria.

Poulet, Georges (Compilador). (1969). *Los caminos actuales de la crítica*. Barcelona: Ed. Planeta.

Pozuelo Yvancos, José María (1994). Teoría de la narración. En Villanueva, D. (Coord.) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid. Taurus Universitaria.

Queneau Raymond (1993). *Ejercicios de Estilo*. Versión y estudio introductorio de Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra.

Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.

Sánchez Garay, E. (1999). Azar y rigor. El juego combinatorio de Italo Calvino. *Revista de Estudios Literarios. Espéculo N°6*. Madrid: Universidad Complutense.

Santos Unamuno, Enrique (1999). Jorge Luis Borges e Italo Calvino: de la modernidad libresca a la hipertextualidad posmoderna. *Revista Insula 631-632. Julio – Agosto*.

Sarduy, Severo. (1999). *Poesía bajo programa*. Obra Completa Tomo 1. Edición Crítica Gustavo Guerrero - François Wahl (Coordinadores) Ediciones UNESCO, Primera edición. Colección Archivos. Alca XX, Universidad de Paris X, Nanterre, Francia.

Selden, Raman (1996). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.

Todorov, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial tiempo contemporáneo.

Vela, Arqueles (1980). *Análisis de la expresión literaria*. México: Porrúa.

Villanueva, D. (coord.). (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid. Taurus universitaria.

Zavala, Lauro. (1993). *Teorías de los cuentistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



## LA MONSTRUOSIDAD Y LO MONSTRUOSO EN EL TEATRO CRÍTICO Y LAS CARTAS ERUDITAS Y CURIOSAS<sup>1</sup>

---

Rodrigo Zapata Cano \*

*La vida es pobre en monstruos. Lo fantástico es un mundo.*  
Georges Canguilhem

El monstruo como una invención social y cultural y, como objeto científico, está enmarcado en la historia. De este modo, como acontecimiento histórico, el monstruo no es un ser que permanece inmutable a lo largo del tiempo, a pesar de sus innumerables apariencias. De la prehistoria al siglo XXI, el monstruo aparece cumpliendo diferentes funciones (religiosas, morales, políticas, estéticas, etc.) basado en las representaciones que de él se hacen las sociedades y las épocas en las que se *muestra y según lo que muestra*. Pues de acuerdo con los etimologistas medievales la palabra monstruo tiene su origen en el término latino *monstrum* que

---

<sup>1</sup> Este texto hace parte de la tesis *Saberes y creencias sobre el cuerpo en el Teatro Crítico y las Cartas Eruditas y Curiosas del padre Benito Feijóo*, presentada en la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Maestría en Historia (énfasis en Producción, apropiación y circulación de saberes) Universidad Nacional de Colombia, Sede de Medellín. Fue publicado originalmente en la revista *Episteme* n° 29, Universidad Federal do Rio Grande do Sul, 2009 y leído en el programa Biblioteca Abierta: La experiencia de Lectura ¿Qué leer y por qué? del Departamento de Biblioteca y Extensión Cultural del ITM.

\* Historiador y Magister en Historia de la Universidad Nacional, Sede de Medellín. Docente universitario.

evoca la exhibición nacida del asombro suscitado por un fenómeno a la vez irregular y excepcional, la excepción que está ligada precisamente a la irregularidad radical que parece caracterizar a un ser que escapa por su idiosincrasia física a la configuración ordinaria de los miembros de su clase o a la manifestación acostumbrada de su naturaleza (Tort, 1999, p. 1).<sup>2</sup>

Así pues, existe una historia de los monstruos: tenemos por ejemplo monstruos divinizados en Oriente; monstruos para el sacrificio en la Antigüedad occidental; monstruos-prodigios anunciando la cólera de Dios en forma de pestes y otros desastres naturales en la Edad Media y el Renacimiento; y finalmente, monstruos ingresando a los gabinetes de los primeros teratólogos de la Época Clásica, donde poco a poco serán despojados de sus funciones teológicas y representaciones imaginarias. Más tarde, aparecerán los monstruos fabricados en los laboratorios de los teratogenetistas. Sin embargo, paralelamente a la investigación científica propia de la teratología, algunos monstruos imaginarios permanecerán y otros surgirán en otros ámbitos de la vida social y cultural, como por ejemplo, en las novelas góticas del siglo XIX y en sus sucedáneas interpretaciones por el cine de los siglos XX y XXI.

Por esto, en esta historia compleja y discontinua es necesario introducir la puntual y pertinente distinción que hace Georges Canguilhem entre la monstruosidad y lo monstruoso: «Son una dualidad de conceptos de la misma cepa etimológica. Están al servicio de dos formas de juicio normativo, médico y jurídico, *inicialmente confundidos más bien que compuestos en el pensamiento religioso, progresivamente abstractos y laicizados*»

---

<sup>2</sup> Traducción personal. Sobre las etimologías de la palabra monstruo y sus funciones como signos, véase «El teratomorfismo», en Soto Posada, Gonzalo, *La función de la semejanza en las Etimologías de San Isidoro de Sevilla*, Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2001, p. 152-155.

(Canguilhem, 1992, p. 147. El subrayado es nuestro). En general, es a través de la historia de los monstruos donde se pueden describir las relaciones —cuestión espinosa, como dice Canguilhem— entre la monstruosidad y lo monstruoso. Sin embargo, por el momento podemos comenzar definiéndolos por separado para comprender mejor por qué aparecen *confundidos* en algunas épocas.

De una parte, podríamos decir que la monstruosidad es el conjunto de enunciados que se encargan de la descripción física del cuerpo del monstruo en su aspecto positivo, es decir, en el sentido de hecho real opuesto a lo imaginario. La monstruosidad está, por así decirlo, más cerca de lo que más tarde será la teratología como ciencia. De la otra, lo monstruoso es el inmenso espectro de representaciones fabulosas producto de esa «función sin órgano» que es la imaginación, y cuyos límites se definen de acuerdo a los papeles sociales y culturales que cada época le asigna al monstruo.

Por ejemplo, en la Antigüedad, Aristóteles negaba que pudiera existir un hombre con cabeza de buey. El naturalista sabía muy bien que los periodos de gestación del animal y del hombre diferían. Por esto, consideraba el hecho como una simple caricatura o una burla dirigida al hombre en cuestión. Por otro lado, consideraba que la mujer era un monstruo, puesto que no intervenía en la fecundación y en el desarrollo del feto sino de manera pasiva. Según su teoría de la doble simiente, la mujer solo aportaba el alimento para el desarrollo del feto y de esta manera se apartaba de la configuración normal de los hombres, quienes eran los únicos que poseían el principio activo e informante. En el primer caso, Aristóteles niega la monstruosidad, esto es, la existencia del híbrido como tal, puesto que no lo ha visto y puede, aún sin verlo, probar su inexistencia. Lo monstruoso se pone aquí en evidencia como la exageración de los rasgos de un hombre por la imaginación. No obstante, la monstruosidad y lo monstruoso se confunden: el filósofo acepta la existencia de un hombre cuya monstruosidad es tener la cabeza como la de un buey, así sea como un producto de lo monstruoso.

En el segundo caso, la monstruosidad puede focalizarse en la pasividad de la simiente de la mujer. Y entonces podríamos hablar de un silogismo implícito en la teoría de la doble simiente de Aristóteles que hace que la *monstruosidad se vuelva una consecuencia de lo monstruoso*: en la simiente de los machos está el único principio activo y fecundante, esta es la norma en la naturaleza, los hombres poseen dicho principio, por lo tanto los hombres son normales. Las hembras no poseen el principio activo y fecundante, esta no es la norma en la naturaleza, las mujeres no poseen dicho principio, por tanto las mujeres son anormales. Lo monstruoso está en el silogismo, en la lógica aristotélica que hace de la mujer un monstruo («un hombre imperfecto» o «un hombre estéril») frente al orden natural.

En la Edad Media y el Renacimiento, los monstruos (niños con cabeza de perro, cerdos o vacas con cabeza humana, etc.) eran el signo viviente del castigo divino por los pecados contra natura, es decir, la consecuencia de violar las reglas del orden providencial; o también se convertían en signos «cuasi-oraculares» para leer el anuncio de posibles pestes y catástrofes. Los monstruos reales o imaginarios se podían describir en su monstruosidad, cualquiera podía hacerlo, ya sea por medio de imágenes o de narraciones orales o escritas. Monstruos reales o imaginarios, pues en este mundo de lo posible, los monstruos míticos o legendarios (lo monstruoso) se superponían a los monstruos reales (la monstruosidad). Por ejemplo, cuando nacían los que hoy conocemos como siameses, la mayoría de las descripciones anatómicas proyectaban las características corporales y emocionales más sobresalientes de personajes de mitos o leyendas; tal como ocurría con el Dios Jano, cuyas dos caras se superponían a las dos cabezas para hablar de dos personalidades distintas, etc.

Observamos entonces cómo la monstruosidad y lo monstruoso se confunden. *La monstruosidad sigue siendo un efecto de lo*

*monstruoso*, es decir, las características físicas que el monstruo presenta se deben a causas trascendentes y no immanentes. En la Edad Media y el Renacimiento lo monstruoso es una especie de aparato teológico, moral y jurídico que explica y regula la monstruosidad. Por este motivo, la teratología de estas épocas es «apenas un recuento de las monstruosidades, es más bien una celebración de lo monstruoso. Es una acumulación de temas de leyendas y de esquemas de figuras [...]. Las Gryllas de Jerónimo Bosco no conocen frontera entre lo monstruoso y lo absurdo» (Canguilhem, 1992, p.150).

Otro tanto ocurre con los primeros intentos de explicar las causas de la monstruosidad por parte de médicos y cirujanos en el Renacimiento. Estos textos no se apartaban de los tratados que acumulaban y hacían proliferar los prodigios y las maravillas desde la Antigüedad. Así, el famoso cirujano Ambroise Paré —referencia y fuente ineludible para todas las historias del monstruo— escribió el libro, *Monstruos y prodigios*, publicado en 1573 e ilustrado con grabados de monstruos reales e imaginarios tomados de otros tratados, o dibujados según las narraciones de los viajeros. En el prefacio dice haber tomado los ejemplos de monstruos y prodigios de las «Historias prodigiosas de Pierre Boaistuau, Claude Tesserant, San Pablo, San Agustín, el profeta Esdras, y de los sabios antiguos, a saber, Hipócrates, Galeno, Empédocles, Aristóteles, Plinio, Lycosthenes y otros» (Paré, 1987, p. 21). Basta mirar entonces el índice para asomarnos al catálogo abismal y sin fondo de lo monstruoso:

De las mujeres que tienen varias criaturas en un solo parto; De los hermafroditas o andróginos, es decir, que tienen dos sexos en un mismo cuerpo; Casos memorables de ciertas mujeres que se convirtieron en hombres; Ejemplo de los monstruos que se crean por la imaginación;

Ejemplo de los monstruos que se crean por corrupción y podredumbre; Ejemplo de las monstruosidades que hacen los demonios y los brujos... (Paré, 1987, p. 3-4).<sup>3</sup>

En este libro de Paré aparece uno de los primeros intentos por conformar una etiología de los monstruos. Por esto, las causas de las monstruosidades se despliegan según un orden providencial comenzando con la primera que es la gloria de Dios (Dios se manifiesta en el monstruo) y la segunda que es su cólera (Dios castiga los pecados contra natura y a quienes copulan como animales), para luego descender al cuerpo humano y tratar de dar explicaciones más acordes con los conocimientos anatómicos de la época, pero no por ello menos exentos de referencias imaginarias y fabulosas.

Tercera, la cantidad excesiva de semen. Cuarta, su cantidad insuficiente. Quinta, la imaginación. Sexta, la estrechez o reducido tamaño de la matriz. Séptima, el modo inadecuado de sentarse la madre [...]. Octava, por caída, o golpes asestados contra el vientre de la madre [...]. Novena, debido a enfermedades hereditarias o accidentales. Décima, por podredumbre o corrupción del semen. Undécima, por confusión o mezcla de semen. Duodécima, debido al engaño de los malvados mendigos itinerantes. Y decimotercera, por los demonios o diablos (Paré, 1987, p.22).

Habrá que esperar la Época Clásica para que de manera paulatina la monstruosidad comience un proceso de laicización y se desprenda del universo de representaciones e interpretaciones

---

<sup>3</sup> Acerca de la relación que la Edad Media y el Renacimiento establece entre monstruos y demonios, véase Robert Muchembled, *Historia del diablo*, México, F.C.E., 2004, ver sobre todo el capítulo «El diablo en el cuerpo» y Kappler, Claude, (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal.

procedentes de lo monstruoso. Pero en este proceso ambos conceptos seguirán confundidos; todavía estamos muy lejos del momento en que la monstruosidad se volverá un concepto biológico y entrará en las clasificaciones de la teratología positiva del siglo XIX. Así, los monstruos que el beneditino Benito Feijóo examina en sus escritos se enmarcan directamente en las complejas relaciones y tensiones entre la monstruosidad y lo monstruoso, heredadas de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. Como lo precisa Canguilhem:

El siglo XVIII no había sido muy duro para los monstruos. Aunque sus luces hayan expulsado muchos, al mismo tiempo que muchas brujas, —«Si viene el día, vámonos, dicen las brujas en uno de los Caprichos de Goya»—, había mantenido la paradoja de buscar en los organismos aberrantes atajos para la comprensión de los fenómenos regulares de la organización (Canguilhem, 1992, p.151).

### «Monstruos de papel»

«No hay cosa más fea en la naturaleza que los monstruos; o por mejor decir, los monstruos son la única fealdad que hay en la naturaleza; con todo, su vista agrada por insólita, y se solicita con más ansia ver un monstruo sumamente disforme, que el cuerpo más bien proporcionado» (Feijóo, T.C, 1739, t. 8, disc. 8, p. 197-213).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Feijóo, Benito, *Teatro Crítico Universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. [En línea] <http://www.filosofia.as/fejoo>. En adelante citaremos el *Teatro y las Cartas* utilizando las siguientes iniciales: T. C y C. E. En la obra en formato digital no se enumeran las páginas de los discursos o cartas, pero aparece una referencia indicando la primera y la última, así como el año de publicación de cada tomo. Esta es la referencia numérica que utilizamos aquí. Sobre los conceptos de fealdad y belleza del monstruo véase Eco, Umberto, (2005). «La belleza de los monstruos» en *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, p. 131-156 e *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

Con este texto, el *Teatro* abre el telón a la difusión de la maravilla y del asombro de los monstruos impresos; de lo monstruoso creado por las narraciones que desde la Antigüedad circulaban en los textos de los filósofos, los médicos y los poetas, pero también en los de la literatura popular o, como en el caso del benedictino, con el intercambio epistolar.

El texto comienza haciendo referencia a los sátiros, tritones y nereidas descritos en la Antigüedad como híbridos que tenían partes de animales y partes humanas y que fueron considerados por los «autores paganos» (Diodoro Sículo, Ovidio, Plinio) como semidioses. Ya de entrada, el desengañador nos dice: «Suenan en el mundo Sátiros, Tritones, y Nereidas como meros entes fabulosos. Pero yo, sin negar que se mezcló en ellos algo la fábula, *siento que fueron entes verdaderos y reales*» (Feijóo, 1734, T.C., t. 6, disc, 7, p. 256-272. El subrayado es nuestro). Ahora bien, no debe sorprendernos que este autor que negó o se mostró escéptico frente a fenómenos tales como la astrología, las artes adivinatorias, las profecías, los duendes y espíritus familiares y la magia en general; o que, siguiendo la tradición medieval, examinó en detalle la diferencia entre superstición y milagro tomando como pruebas nociones y conceptos de las ciencias naturales de su época, acepte la existencia de tales híbridos.

Los textos del padre continúan entonces haciendo proliferar los partos monstruosos producto de la copulación entre seres humanos y animales. Los monstruos híbridos no conocen límites. Tenemos las hibridaciones entre animales que intercambian sus partes produciendo las formas más inesperadas, como ocurre con los de los bestiarios y sus funciones religiosas y morales; pero también tenemos los híbridos entre animales y humanos. Claude Kappler los ha clasificado según la configuración que toma el puzzle: «monstruos con dos cuerpos, uno humano y otro animal»; «Seres humanos con cabeza de animal» y «Animales monstruosos con cabeza o tronco humanos» (Kappler, 1986,

p.170-172). Los híbridos descritos por el benedictino pertenecen a esta última categoría de monstruos. En primer lugar, se ocupará de los sátiros u *hombres salvajes* como también los conocería el siglo XVIII, para luego pasar a los monstruos que habitan en el agua: tritones y nereidas.<sup>5</sup>

En efecto, tomados del mundo pagano e incrustados desde la alta Edad Media en el mundo cristiano, los sátiros fueron objeto de la teología y la moral. San Agustín ya se había referido al papel que desempeñaban los monstruos en la Creación. Por un lado, el monstruo introducía la *diversidad* en la *armonía* de la naturaleza y, del otro, afianzaba la fe de los creyentes, pues ignorantes ante la infinita sabiduría del Creador, nunca podrían pensar que Dios había cometido errores:

¿Por qué Dios no habría querido crear de la misma manera ciertas gentes? ¿Por miedo de que creyésemos, al ver nacer un monstruo entre nosotros, que la sabiduría que ha dado forma a la naturaleza ha errado

---

<sup>5</sup> Con la existencia de los tritones y las nereidas, el padre traslada su teatro de maravillas al agua y cita varios casos donde fueron vistos y en cuyas circunstancias (fecha y lugar) no cabe la duda. Por lo demás, introduce la aclaración de que no todos los hombres y mujeres marinos que se vieron son híbridos. Esta precisión le sirve de transición para el siguiente discurso titulado «Examen filosófico de un peregrino suceso de estos tiempos», donde se relata el caso de un hombre que en su juventud se sumergió en el mar para vivir allí por varios años y de los cambios físicos que experimentó hasta convertirse en un hombre marino. Se trata pues de un hombre normal a quien el medio acuático convirtió en un monstruo. Su monstruosidad la conforman todas las capacidades extraordinarias que adquirió o las «facultades» que perdió mientras vivió en el mar: fuerza y habilidad para nadar; capacidad para dejar de respirar durante horas; largos periodos de vigilia; la pérdida del lenguaje y la razón. El padre desplegará pues todos los recursos que la «ciencia física» (de todas las épocas) le proporciona para afirmar no solo la existencia de los hombres y mujeres marinos, sino además para describir las partes y las funciones «más sutiles de los órganos» de estos monstruos: las teorías y creencias sobre la función de la respiración, el sueño y la vigilia y sobre las causas de la pérdida del lenguaje y la razón.

en su obra? Tampoco debe parecernos absurdo que haya en la humanidad razas de monstruos, como hay en cada una algunos monstruos humanos.<sup>6</sup>

El monstruo también es una figura de contraste que servirá de ejemplo moral. Los pecados contra natura, como los de bestialidad (copular con animales), serán castigados con el nacimiento de hijos híbridos quienes en su monstruosidad llevarán el estigma de quien infringió la regla sagrada. Por lo demás, como figura de contraste, el híbrido plantea el problema del linaje. Si proceden de Adán, entonces pueden ser definidos como el hombre en general: *animal racional mortal*. El hombre y su origen divino siempre será el punto de partida para medir el predominio ya de la humanidad (más humano que animal) o de la animalidad (más animal que humano). Pero es sobre todo el lenguaje el que permitirá distinguir estas dos categorías de híbridos. Por esto, San Agustín no incluye en el linaje humano a los híbridos que no se expresan por medio de una lengua. La lengua como la capacidad de tener uso de razón es la pauta para delimitar su condición humana y moral.

Ahora bien, Feijóo sigue tejiendo la leyenda cuando cita a San Athanasio y San Jerónimo, quienes narran en sus hagiografías cómo San Antonio se encontró —en el desfile interminable de tentaciones en forma de criaturas que lo visitaron en su retiro—, a un monstruo «que el vano error del Gentilismo veneraba bajo el nombre de Sátiros, Silvanos e Íncubos» (Feijóo, 1734, T.C., t. 6, disc., 7, p. 256-272). Este monstruo le habría pedido al ermitaño que intercediera por él y los suyos ante Dios. Sin embargo, el benedictino no acepta, siguiendo la tradición agustiniana que, de una parte, los sátiros puedan tener alma racional y, suponiendo que la tuvieran, pudieran ser evangelizados y bautizados; y de la otra, que tengan algún tipo de lengua:

---

<sup>6</sup> San Agustín, citado por Kappler en *Op. Cit.*, p. 240.

Negados, pues, Sátiros racionales y con uso de locución, solo admitidos Sátiros brutos o embrutecidos y mudos, cuales eran aquellos de quienes hablan Diodoro Sículo, y Plutarco éste con expresión refiere, que habiendo hablado al Sátiro, presentado a Sylla, por Intérpretes de varias lenguas, no solo no respondió a alguna, pero ni se le oyó son alguno articulado; ni aun la voz tiraba a la humana, sí solo a una confusa mezcla de caballar y caprina (Feijóo, 1734, T.C., t. 6, disc., 7, p. 256-272).

No obstante, para no poner en duda la veracidad de los autores cristianos, el benedictino prefiere hablar de malas traducciones, interpretaciones o falsificaciones en los textos; o simplemente metamorfosea al Sátiro en un demonio tentador del ermitaño. En consecuencia, desprovistos del uso de razón y del lenguaje los sátiros no pudieron ni pueden ser bautizados para ser redimidos del pecado original como los hombres, y entonces el benedictino pregunta:

Pero sean norabuena descendientes de Adán estos hombres: aún queda lleno de dificultades el caso. Pregunto, ¿por qué órgano se les comunicó el Evangelio? Si alguno de los Apóstoles tuvo especial misión para los Sátiros, ¿cómo en ninguna de las antiguas Actas hay el más leve vestigio de la conversión de tales hombres? ¿Cómo después jamás apareció alguno, ni en los desiertos de Egipto, ni en otra parte? (Feijóo, 1734, T.C., t. 6, disc., 7, p. 256-272).

A partir de aquí, el padre introduce la función moral de los sátiros. Para hacerlo, debe insistir en la realidad de la existencia de estos seres y en su origen:

No solo es posible la producción de estos monstruos; pero muy verosímil que hayan nacido algunos de la detestable comixti6n de individuos de la especie humana con los de la caprina; y una fuerte conjetura me confirma en que los S4tiros, que vener6 el Paganismo, no eran otra cosa que los partos de estos conc6bitos infames (Feij6o, 1734, T.C., t. 6, disc., 7, p. 256-272).

Por tal circunstancia, los s4tiros son la consecuencia directa de los «cr6menes de bestialidad» cometidos por los pastores paganos; gente ruda y sin educaci6n que desahogaba su «lascivia» con los animales que criaban. Adem4s, los pastores habr4an convertido en semidioses a los s4tiros para ocultar su delito, «lo que ven4a a ser producir otro *monstruo mental harto m4s horroroso que el f6sico*» (Feij6o, 1734, T.C., t. 6, disc., 7, p. 256-272. El subrayado es nuestro).

En resumen, si nos imaginamos este discurrir circulando en una cinta de M6bius, podemos *ver* el recorrido y el cierre del bucle entre la monstruosidad y lo monstruoso: por un lado, lo monstruoso (el aparato teol6gico y moral) que explica la monstruosidad y su origen (el s4tiro como monstruo h4brido) y, por el otro, lo monstruoso (el monstruo mental) denunciado a su vez por lo monstruoso (el aparato teol6gico y moral); as4 pues, dos caras aparentes de la misma cinta que se remiten entre s4 causas como efectos y efectos como causas. Feij6o alcanza entonces su objetivo al continuar sobrecargando el monstruo con un sentido teol6gico y moral: en un solo movimiento se condenan los pecados contra natura y los falsos dioses del paganismo. Por esta raz6n, su *texto-serm6n* hace parte de una larga tradici6n de impresos an4logos que ten4an una funci6n similar. En palabras de Courtine:

Los monstruos son otros tantos signos de la condena divina de las pasiones, de los amores il4citos, del lujo, de

la ociosidad, de la herejía. El material impreso indica la necesidad de la penitencia, de la humildad, de la reforma de las conductas. No son otra cosa que la forma secular e impresa de una predicación fundada en el recurso a los exempla, esgrimidos por una pastoral heredada de la tradición medieval, que se apoya en la amenaza y el miedo. Y ahí está en realidad la dimensión propiamente histórica de esas ficciones; son instrumentos utilizados para denunciar el protestantismo, cristianizar las costumbres, conquistar o reconquistar las almas (Courtine, 2005, p. 370).

### **La generación y el monstruo**

Pero esto no es todo. El padre se ocupará en las *Cartas eruditas y curiosas* del examen de dos singulares casos de monstruos que nacieron en España. El primer examen apareció en la carta titulada:

Respuesta a la consulta sobre el Infante monstruoso de dos cabezas, dos cuellos, cuatro manos, cuya división por cada lado empezaba desde el codo, representando en todo el resto exterior, no más que los miembros correspondientes a un individuo solo, que salió a luz en Medina-Sidonia el día 29 de Febrero del año 1736. Y por considerarse arriesgado el parto, luego que sacó un pie fuera del claustro materno, sin esperar más, se le administró el Bautismo en aquel miembro.

El segundo examen apareció en la carta titulada: «Reflexiones Filosóficas con ocasión de una criatura humana hallada poco ha en el vientre de una Cabra». Aunque fueron escritos en un intervalo de tiempo que aparentemente los separa, ambos casos se complementan en algunos de sus problemas. No obstante, creemos pertinente comenzar describiendo las problemáticas que

el segundo plantea con relación al nacimiento de los monstruos, la generación de los vivientes y el dogma del preformacionismo y luego, con el primero, introducir el papel que desempeña la anatomía y la fisiología en la embriología sagrada.

El primer monstruo nace y se configura gracias a «la pintura que se hace en la relación» enviada por el corresponsal:

La cabeza era redonda como la humana: los ojos abiertos en el sitio regular: las cejas y pestañas con pelo rubio muy suave, que con dificultad se percibía: las narices romas de figura humana: la boca lo mismo: la lengua de la misma forma, sólo que terminaba en dos puntas: las orejas de cabra, y en su cóncavo parece que apuntaban otras humanas: la barbilla y quijada inferior algo salida afuera de la superior: los labios y encías de figura humana: el pescuezo y hombros de la misma figura, y el nacimiento de los brazos del mismo modo seguidos y rectos, sólo que terminaban en una mano redonda que apuntaba en su circunferencia cinco dedos en una y en otra seis, que en vez de uñas tenían unas pezuñas pequeñas: por la parte inferior de la mano se manifestaba la palma de la mano humana: y por la superior se descubrían los nervios y venas, que corrían del brazo y muñeca hasta los dedos: las espaldas y pecho extendidas en forma humana y se dejaban ver las costillas: el vientre y partes posteriores opuestas a él de la misma figura: los testículos divididos en dos bolsitas, separadas una de otra como un dedo y manifestaban tener en su interior algún líquido: en la rabadilla tenía una colita pequeña, como el grueso de un dedo de larga: los muslos, piernas y pies del mismo modo que se ha referido de brazos y manos: a la entrada del pecho tenía un hoyito, como se registra en el cuerpo humano: la longitud del monstruo desde la cabeza a los pies era algo más que una tercia: el

grueso como de infante humano recién nacido al regular tiempo: la superficie de todo el monstruo blanca y suave, sin pelo alguno (ni en la cabeza, a excepción de las cejas y pestañas, como se ha referido), como se registra en el infante humano (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

Vimos cómo el padre afirmó la existencia de los monstruos híbridos y las consecuencias teológicas y morales que extrae de allí. En este caso, los argumentos se invierten: debe insistir en que no se trata de una criatura *bicorpórea* (mitad animal y mitad humana), sino *unicorpórea*, para indicar así que se está frente a una sola especie; y para demostrarlo, introduce varias suposiciones. En primer lugar, dice que

Ese no es un mixto de las dos especie humana y caprina, al modo que nos pintan los Faunos, Sátiros, o Silvanos del Gentilismo [...] porque la mixtura de dos especies, aun siendo brutas una y otra, está reputada entre los Filósofos por tan imposible, que señalan por ejemplo de todo lo que es repugnante o quimérico, el *Hircocervo*, esto es, el complejo de cabra y ciervo y por la quimera misma, el complejo de la leonina, caprina y serpentina (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

A primera vista, los monstruos híbridos que utilizara para su *texto-sermón* se transforman aquí en fabulosas quimeras. Luego, afirma que es imposible la existencia de una «tercera especie o media» entre humana y caprina, y entonces introduce el problema metafísico de las almas: los humanos tienen *alma racional inmaterial* y los animales tienen *alma bruta material*. Si el feto monstruoso hallado en el vientre de la cabra es *unicorpóreo*, es un individuo y, por lo tanto, no puede tener dos almas porque «no hay alma media entre la racional y la bruta». Después, viene el examen «anatómico» basado en el monstruo de papel:

En la cual ningún miembro se representa determinadamente caprino, a excepción de las orejas; porque las que se llaman mano redonda y pezuñas, podrían ser mano y pezuñas parecidas a las de otras muchas bestias, o a poco que se desviasen de la figura regular, les darían esos nombres. El de cola se daría a cualquier excrecencia que hubiese en aquel sitio, o acaso sería el hueso sacro algo más prominente que lo ordinario. La terminación de la lengua en dos puntas no es propia de las cabras, y así no se puede llamar lengua caprina, sino simplemente monstruosa o irregular. Acaso aun las orejas se imaginaron caprinas, sólo por la preocupación de hallarse el feto dentro de una cabra; de modo que aquellas mismas, sin la más leve variedad en la conformación, si el feto estuviese incluido en una perra o en una cierva, se llamarían caninas o cervinas. Y realmente me parece que en aquel estado del feto no sería muy fácil distinguir unas de otras. (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

De este modo, los miembros o partes descritos en el feto como de animal, no son otra cosa que productos de la imaginación (inevitables analogías con los miembros de la cabra) o de los *caprichos* de la naturaleza:

No por eso pretendo yo, que en uno u otro miembro en que la naturaleza apuntó configuración bruta, nada o poco desemejante al miembro correspondiente de la madre, no sea lo más verosímil que dicha configuración fuese heredada de ella; sí sólo que esto no es absolutamente necesario; porque iguales imitaciones de miembros brutos se vieron tal vez en producciones que lo fueron adecuadamente de nuestra especie: de que se pueden ver algunos ejemplos en el tercer Tomo de la *Specula*

*Physico-Mathematica* del Padre Zahn, *Scrutin.* 5, cap. 4, como alas, pies, y uñas de varias aves, con cuyas especies era imposible a la nuestra comixti6n [sic] venérea. Refiere también el mismo Autor de un niño que nació con trompa elefantina en París, donde no había Elefantes. (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

Finalmente, en esta primera serie de argumentos, aparecen las leyendas que desde la Antigüedad teje lo monstruoso con respecto a la monstruosidad como producto de la *mezcla de las simientes* de diferentes especies. La creencia en que las simientes de diferentes especies se pudieran mezclar todavía circulaba en la Época Clásica;<sup>7</sup> aunque algunos autores ya habían empezado a criticarla a partir de otras teorías. Por ejemplo, en su *Venus Física* Maupertuis —desde su teoría de la doble simiente y la atracción newtoniana de las partículas procedentes del padre y la madre— y refiriéndose al origen de los monstruos híbridos, puntualiza:

En cuanto a los monstruos humanos con cabeza de gato, de perro, de caballo, etc., yo esperarí a haberlos visto para explicar cómo pueden haberse producido. Yo he examinado varios que se decían tales, pero todo se reducía a algunos rasgos deformes. Nunca he encontrado en ningún individuo parte que perteneciera indudablemente a otra especie que a la suya. Y si no se me enseña algún minotauro o algún centauro, yo creería más bien en crímenes que en prodigios (Maupertuis, 1985, p. 174).

---

<sup>7</sup> La propagaci6n de estas creencias incluía los diccionarios de historia natural, los cuales tenían entradas sobre hombres silvestres o salvajes. Cf., por ejemplo, Jacques-Christophe Valmont de Bomare, *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle, contenant l'histoire des animaux, des végétaux et des minéraux... des météores*, etc. 4. éd. 8 vols. París, 1764.

Sin embargo, la objeción que introducen teorías como la de Maupertuis no es suficiente para que las creencias en el nacimiento de monstruos híbridos, como resultado de la mezcla de especies diferentes, desaparezca totalmente de los medios eruditos y populares. Por esta razón, al aceptar ambiguamente este hecho, el benedictino introduce aquí un matiz clave para probar e insistir que el feto, a pesar de haber sido engendrado por una cabra, tiene forma completamente humana:

¿Y qué? ¿No se han visto ya partos perfectamente configurados a lo humano, aunque concebidos en matriz bruta? Algunos nos presentan las Historias, y me alegro de que la serie o progreso del discurso naturalmente me haya conducido a un punto de Física tan curiosa. Plutarco en los *Paralelos*, cap. 55, refiere que habiendo un tal Fulvio Stello mezclándose con una yegua, ésta parió una niña, no sólo perfecta en la figura humana, mas también muy hermosa. En el *Teatro de la Vida Humana*, tom. 4, pag. 964, citando a Estobeo, se refiere, que de la mezcla de Aristón, joven noble de Efeso, con una jumenta, se produjo también una hermosísima niña. Siendo yo muchacho se contaba, citando muchos testigos, que había una mujer en la Rioja, a quien llamaban *la Hija de la Vaca*, porque realmente lo era, sin que en alguna cosa degenerase de la figura humana, salvo que una parte de la espalda estaba cubierta de pelo áspero, o cerdoso, lo cual se puede reputar por nada. (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

Reconocemos entonces la ambigüedad del benedictino: de una parte, enuncia que las simientes no se pueden mezclar, aunque antes afirmara la existencia de los monstruos híbridos como resultado de la comixtión entre

humano y animal; y de la otra, se ve obligado a negarla en el caso del feto de la cabra. Pero hasta aquí, el fenómeno ha sido medianamente explicado: queda probado, por medio de argumentos físicos y metafísicos, que existen seres humanos engendrados por animales cuyas formas específicas no varían al nacer. En consecuencia, la primera serie de argumentos desemboca en una segunda, formada por sus opiniones y nociones con relación a la teoría preformacionista ovista y animalculista.<sup>8</sup> En repetidas ocasiones a lo largo de su obra hace referencia a esta teoría para explicar, ya sea problemas concernientes a la generación (el mecanismo de la fecundación, el parecido de los padres a los hijos) o problemas teológicos (el momento en que el alma informa el cuerpo). En este caso, una vez más Feijóo se encuentra con el complejo y oscuro problema de la «concepción» o «primera generación»: «Esto sucede en la formación regular y ordinaria; ¿cuánto mayor será la confusión en la que es tan extraordinaria y peregrina como la del monstruo que acaba de aparecer en la Villa de Fernán-Caballero?» (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

---

<sup>8</sup> En el siglo XVIII, la teoría preformacionista se había convertido en un verdadero dogma en la explicación de la continuidad en el tiempo de la estructura visible de los seres vivos. Para tratar de explicar esta continuidad, dicha teoría afirma que todos los seres vivos son gérmenes que fueron creados tal como son en el momento de nacer, es decir, son miniaturas preformadas y encajadas las unas en las otras, como muñecas rusas —aunque invisibles a la vista— desde su creación por Dios. Acerca de la historia de la formación de la teoría preformacionista ovista y animalculista, basada en observaciones anatómicas, véase la síntesis de Patrick Tort en *L'ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII siècle, Paris, Syllepse*, 1998, p., 65-66 y el ensayo de André Giordan, «El concepto de fecundación» en *Conceptos de biología*, Barcelona, Labor, 1988, t. II, pp. 57-95 y también François Jacob, *La lógica de lo viviente*, Barcelona, Salvat, 1988, p. 51-70.

Luego de hacer un recuento de las nociones que posee acerca de la manera en que los autores de la época llegaron a plantear el preformacionismo ovista para dar cuenta de los problemas de la generación, anuncia que el caso del feto lo hizo alejarse de los presupuestos de dicho sistema:<sup>9</sup>

Repito, nos dice el padre, que aunque un tiempo tuve por bastantemente probable la opinión de que en todos los animales se hace la generación ex ovo, ahora me hacen mudar de parecer los casos ahora referidos de hallarse fetos de figura humana dentro de matrices de hembras brutas; y supuesta la realidad, harán mudar a cualquiera, como no sea de los cerriles. Ni es menester, que todos aquellos casos sean verdaderos; basta que lo sea el reciente de la Villa de Fernán-Caballero, porque no sólo decide la cuestión; *siendo claro que si todos los animales se formasen de huevos, contenidos en las hembras de su propia especie, y en quienes hay los lineamientos correspondientes a su organización específica, nunca podría suceder hallar en matriz bruta cuerpo de configuración humana.* (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

Feijóo considera entonces el caso del feto no solo como un argumento más en la serie de los que se han enunciado en contra del ovismo preformacionista, sino que lo ve como un hecho lo bastante singular y contundente para probar la inconsistencia del sistema.

---

<sup>9</sup> Feijóo se refiere a esta historia de manera fragmentada y menciona autores tales como Bartholino, Fallopio, Leeuwenhoek, Boerhaave, y hace especial énfasis en la cadena de los argumentos que llevaron a los ovistas a plantear la existencia de huevos en las hembras de las especies vivíparas: «Hallados en los peces huevos, que son semillas, es natural colegir lo mismo de los huevos de las aves; con que ya no restaba sino hallar huevos en los demás brutos, y en el hombre, para asentar que todos los animales se forman de huevos, y por consiguiente de tan verdaderas semillas, como las de las plantas y peces» (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

Recordemos que una de las objeciones que se le hacían al preformacionismo era el parecido de los hijos a los padres. No obstante, las dificultades más fuertes provenían del problema que planteaba el origen de los animales domésticos híbridos (por ejemplo los mulos) y los monstruos en general, los cuales se convertían en «factores de desorden en el seno del gran todo armónico de la creación» (Tort, 2002, p. 15). Por un lado, los híbridos animales producían la disonancia al poner en entredicho no solo la preformación, sino además la *fijeza originaria y el estatismo de las especies*. Por esto, Buffon prefiere hablar de Revelación antes que enunciar abiertamente que los híbridos rompen con el *fjismo creacionista* que dominaba la historia natural de la época. De esta manera, estos híbridos también desempeñan un papel teológico: en tanto que infecundos y como resultado de un accidente, se convertían en signos vivientes interpretados como la prohibición divina de la perpetuación de estas especies, quedando salvada así la armonía preestablecida (Tort, 2002, p. 15). Por otro lado, frente a las monstruosidades, podríamos decir que el dogma del preformacionismo se refugió, en un primer momento, en la denominada teoría de los antojos o efecto de la imaginación materna sobre el feto; en viejas creencias y mitos o en presupuestos teológicos y morales, en una palabra, en el universo de lo monstruoso.

Por lo demás, el conflicto de interpretaciones entre «anatomistas descriptores de conformaciones excepcionales» más conocido de la época con relación a la etiología de los monstruos y el preformacionismo, no se desliga de su componente teológico. Se trata de la *tesis de la preformación de los gérmenes monstruosos* contra la de la formación mecánica de los monstruos, cuyo escenario fue la Academia Real de las Ciencias de París. La primera, defendida y matizada por varios autores (Regis, el abate Bignon, Du Verney, Haller, Winslow), trataba de probar, con la descripción anatómica de algunos casos y basada en el

preformacionismo ovista, que existían gérmenes originalmente monstruosos o *extraordinarios originales* encajados desde Eva. Estamos entonces frente a una «obligación metafísica» que, a pesar de la paradoja que suscita, (¿fue Eva una mujer normal o un monstruo? o ¿hizo Dios dos generaciones de humanos: unos normales descendientes de Eva y otros descendientes de un monstruo?) hace que el preformacionismo funcione en dos niveles: «a nivel del conjunto de la teoría de la generación, designa la preformación del ser en el germen; a nivel particular de la teoría de la generación de los monstruos, designa la preformación del *monstruo en el germen*» (Tort, 1998, p. 68).<sup>10</sup> Así pues, la razón teológica de todo esto reside en que, a pesar de su monstruosidad, los monstruos tienen su propia perfección, pues fueron creados por Dios.

La segunda tesis fue defendida por Louis Lémery. Igualmente enmarcada en el preformacionismo ovista y sus consecuencias metafísicas, este anatomista trataba de probar, también con algunos casos, que los monstruos se originaban de manera accidental. Pero a diferencia de la tesis de la preformación de los gérmenes monstruosos que aludía «necesariamente a una ‘doble naturaleza’ posible de los gérmenes, ‘normales’ o ‘monstruosos’ [...] Lémery y su teoría de la formación accidental de las organizaciones que se desvían de las normas, no supone sino una sola categoría de gérmenes originariamente normales, susceptibles únicamente de ser alterados en el curso de su desarrollo» (Tort, 1998, p. 69-70). Lémery también pretendía resolver el problema teológico según el cual Dios sería el culpable de la *imperfección* de estructuras orgánicas monstruosas que, en la mayoría de los casos, padecen graves patologías, disfunciones orgánicas y la muerte:

Tal argumento, nos dice Tort, que se opone al tema teológico de la indefinida libertad de Dios, apta sin cesar para exceder las reglas de su propia creación para probar

---

<sup>10</sup> Traducción personal.

por medio de realizaciones idiosincrásicas la infinitud de su potencia, autonomiza muy claramente a la «naturaleza» como reino donde, de allí en adelante, el accidente desarmónico es posible sin que sea necesario interpretarlo inmediatamente como signo de una trascendencia gloriosa o enojada, y donde el «azar» de las causas mecánicas opera frecuentemente a pesar de las reglas. (Tort, 2002, p. 16)

Vemos entonces que la membrana que hace posible el pliegue y despliegue de estas dos tesis es el dogma del preformacionismo y sobre todo del ovista. Sin embargo, el preformacionismo comenzó también a ser criticado a partir de los resultados de los experimentos de Harvey, quien formuló y desarrolló la teoría de la *epigénesis* en 1651 afirmando que «el feto no está preformado sino que se constituye de manera progresiva y diferenciada fuera de una masa primitivamente informada y diferenciada; esta concepción es obra de la matriz, a partir de una especie de ‘huevo’, antes que el organismo hembra haya sido ‘infectado’ por el licor seminal» (Tort, 1998, p. 68). Esta polémica se extenderá durante varios años más, pero habrá que esperar al siglo XIX para que, a partir de la teoría celular, se acuñe el concepto de fecundación y paralelamente nazcan ciencias tales como la anatomía comparada, la fisiología y la embriología, que darán paso a la ciencia de los monstruos: la teratología.

Ahora bien, de un lado, Feijóo conoce el argumento de los animales híbridos como objeción al ovismo:

A la verdad, la opinión de los Overos, u Ovaristas [...] ya padecía graves dificultades, especialmente la terrible de la generación de los híbridas o animales de tercera especie; pues si se formasen del huevo contenido en la hembra, parece que siempre saldrían, no de alguna tercera especie, sino de la especie propia de la hembra (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

Del otro, aunque no la menciona de manera explícita, sin lugar a dudas el padre conoció la polémica entre la tesis de la preformación de los monstruos y la accidentalista. Citando las Memorias de la Academia de las Ciencias del año 1724, describe el caso de un monstruo examinado por Lémery, el cual utilizará como prueba para explicar el origen accidental de los monstruos dobles (volveremos sobre este punto más adelante). Por el momento, podríamos decir que con esta referencia, el padre toma partido por la tesis accidentalista, pero sin ninguna alusión particular al sustrato teológico que específicamente conlleva aquí. Sin embargo, en ninguno de estos textos considerados hace mención de la tesis de la preformación de los monstruos y tampoco de los problemas teológicos que se desprendían directamente de esta.

Así pues, lo que trata de demostrar va en otra dirección, por así decirlo, más radical. Según su examen, todo el sistema ovista se derrumba frente al extraordinario feto. En varias ocasiones, el padre considera que el ovismo *está en y dice la verdad*: «Esta opinión no se funda en meras conjeturas, o ratiocinios ideales, sino en experimentales observaciones de varios insignes Anatómicos» (Feijóo, 1734, T. C., t. 6, disc. 1, p. 1-90); aunque de manera ambigua muestra también sus dudas con respecto al preformacionismo:

No es menester admitir la otra sentencia célebre entre muchos, que en todos los huevos o semillas de animales y vegetales afirman estar perfectamente organizados los vivientes, que nacen de ellas [...] pues aun abandonado este sistema, parece cierto que los huevos de cada especie tienen la determinación dicha (Feijóo, 1734, T. C., t. 6, disc. 1, p. 1-90).

Y por esta vía, viene entonces la crítica al ovismo como *sistema* que predispone a los observadores a ver más con los prejuicios de la imaginación que con los ojos:

Aun cuando se hallan apretados de la más fuerte objeción, buscan algún resquicio para el refugio, y por insuficiente que sea, quieren que valga como bueno: de modo que a los Autores muy sistemáticos se puede dar esta denominación, aun quitando de ella la primera sílaba. Así no hay que extrañar, que los que hasta ahora siguieron el sistema del huevo, hayan procurado a toda fuerza mantenerse en él, mayormente siendo tan especioso (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

Por esta razón el ovismo se convierte, en este examen, en una simple *analogía* que se desvanece frente al feto —*acontecimiento singular y excepcional*— que introduce el desorden y finalmente la caída del sistema. En consecuencia, las «experimentales observaciones» de los anatomistas se vuelven aquí un simple juego analógico que, mediado por un sistema, no ve sino lo que quiere ver: así como los animales ovíparos (peces, aves, insectos) poseen huevos, del mismo modo, las plantas tienen semillas que son como huevos y, también los animales vivíparos, incluyendo al hombre, cuyos huevos se denominan ovarios. Así pues, el benedictino resuelve aquí sus «dudas» y «fluctuaciones» con respecto al ovismo, gracias a la singularidad de su monstruo de papel que expulsa al sistema *fuera del espacio de la verdad*:

Todo cuanto se forma de huevo o semilla, se forma de huevo o semilla propia de su especie. Nunca se vio, ni se verá, que del huevo de una gallina se engendre una águila, ni del huevo de una paloma una calandria: luego mucho menos (porque es aún mayor la desemejanza) del huevo de una cabra alguna humana criatura. Y si una criatura humana se pudo formar sin huevo femíneo, es evidente, que ninguna le necesita para su formación (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

Finalmente, el padre trae a escena sus nociones sobre el *animalculismo*. Es preciso recordar aquí que este sistema defendía la teoría según la cual el feto o el germen estarían preformado en la cabeza del espermatozoide. Sus partidarios se dividían a su vez en *encajistas* y *diseminacionistas*. Lo primeros, sostenían que todas las razas humanas procedían de Adán, el primer hombre, quien las contenía en potencia como pequeños homúnculos en su simiente. Para los segundos, los *gérmenes* flotaban en el aire e ingresando en desorden al cuerpo, por medio de la respiración o los alimentos buscaban, según la especie, las partes propicias del macho quien los guardaba y alimentaba, para luego pasar a los huevos de las hembras donde se desarrollaban. Por lo demás, el animalculismo también participó en la polémica que suscitaron los monstruos. Así, el animalculista Nicolas Andry formuló un sistema mixto en el que el animáculo se alojaba en el huevo. De acuerdo a este sistema,

La formación de los monstruos es la consecuencia de la entrada en el mismo huevo de muchos «gusanos» a la vez, acarreado la lucha y la ruptura de los miembros. Extraña teoría que instala la formación accidental no en la matriz, como lo hicieron Lémery y la mayoría de los partidarios de la génesis mecánica, sino en el huevo, a causa de los animáculos (Tort, 1998, p. 67).

Ahora bien, como en el caso del sistema ovista, el benedictino introduce sus dudas con respecto al preformacionismo: «Yo sin embargo me abstendré de pronunciar absolutamente por ella; ya porque acaso las observaciones que la favorecen, no fueron más exactas que las antes referidas; ya porque la idea, que algunos dan a esos, que llaman *rudimentos del feto humano*, parecerá a muchos muy absurda» (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352. El

subrayado es nuestro). Pero es necesario anotar aquí que las dudas de Feijóo con respecto al preformacionismo animalculista no son un caso aislado en su época. El animalculista Leeuwenhoek, si bien creía que la forma del futuro ser ya estaba de cierta manera contenida en el animáculo espermático, negaba la posibilidad de que al atomizarlo se pudiera ver un cuerpo humano en miniatura (Giordan, André, 1988, p. 73).

En última instancia, el benedictino se adhiere al sistema animalculista, pero podríamos decir que *parcial y no totalmente*, en la medida en que funciona en su discurrir dialéctico como una prueba más, en este mundo de lo posible que es el suyo, para fortalecer la serie de sus argumentos en contra del ovismo. Este último argumento entonces cierra el examen que, afirmando una vez más la existencia del feto monstruoso (en tanto nacido de una cabra), concluye con la posibilidad de que el vientre de la cabra sirviera simplemente de alojamiento para que el germen contenido en el animáculo se alimentara y desarrollara, para luego convertirse en un feto con todas las características humanas:

Para acabar de cubrir de nieblas y confusiones esta materia, también se refieren observaciones de Anatómicos, que dicen vieron en el esperma másculo, así del hombre, como de los brutos, los rudimentos de los fetos respectivos. Sobre que se puede ver el célebre Boerhaave *de aeconomia animalí*, num. 651. Dichas observaciones han inducido en algunos Físicos la opinión de que no la hembra, sino el másculo contribuye la materia para la generación. *Y no se puede negar, que la formación del feto humano en la Cabra de Fernán-Caballero da un gran aire de probabilidad a esta opinión* (Feijóo, 1750, C.E., t. 3, Carta 30, p. 327-352).

## ***Ego vos baptizo monstrum: la función de la embriología sagrada***

Pero la *potencia teratológica* de los escritos del padre no se detiene aquí. Como lo anunciamos más arriba, el autor hace el examen de un monstruo bicípite descrito por un médico y un cirujano, quienes «examinaron anatómicamente el cadáver del monstruo». De entrada, el benedictino divide su texto en dos partes: la una «filosófica» y la otra «teológica». En la primera, moviliza sus nociones sobre anatomía y fisiología para enfatizar la particular monstruosidad: un monstruo doble o «complejo». En la segunda, despliega sus nociones sobre el aparato teológico, moral y jurídico de la embriología sagrada para aplicarlas a este caso en particular. No obstante, como lo veremos a continuación, estas dos partes están íntimamente ligadas, tanto más cuanto que la primera, la física o filosófica, está al servicio de la segunda.

Para comenzar, nos abre el catálogo *Mundi mirabilis* del monje premostratense Juan Zahn, un inventario general de leyendas que describen monstruos animales y humanos en distintas épocas y lugares. En esta recopilación recoge las evidencias de la existencia de «hasta treinta y cuatro de la misma especie del que apareció en esta ciudad; esto es, de infantes *bicipites* o de dos cabezas; y demás de estos (lo que es más admirable) uno de tres cabezas y otro de siete» (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100). Sin embargo, el benedictino toma distancia frente a la proliferación de los casos que muestra el catálogo con respecto al universo de lo monstruoso: «porque entre los Autores compiladores de prodigios, hay no pocos fáciles en creer y ligeros en escribir. Son muchos los hombres que se complacen en referir portentos; y rara vez falta quien eternice con la estampa sus ficciones, como si fuesen realidades» (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100). Así pues, el benedictino sabe que las observaciones de monstruos reales pueden estar dirigidas por imágenes preconcebidas procedentes

de mitos o de los tejidos fantásticos de las leyendas en general; pese a que utiliza aquí un libro que recopila maravillas (*mirabilia*) y que además, tal como lo hemos visto hasta ahora, sus exámenes teratológicos se deslicen por las difusas fronteras de lo posible, es decir, entre la monstruosidad y lo monstruoso.

Después de estas precisiones, el padre se detiene en las múltiples formas de articulación de las partes internas y externas de los monstruos descritos en el mencionado libro. De este modo, no solo hace proliferar sus referentes, sino que además los potenciales puzzles esbozan una clasificación:

Siendo uniformes todos los monstruos referidos en la duplicación de cabezas, variaban mucho en el número de otros miembros, algunos en la colocación de ellos y aun de las mismas cabezas. Unos tenían cuatro brazos y sólo dos piernas, como el de esa Ciudad; otros, cuatro brazos y cuatro piernas; y dos de los monstruos que compiló el Padre Zahn, tres brazos y tres piernas. Unos tenían el órgano de la generación duplicado, otros no; y entre los que le tenían duplicado, en unos le había de ambos sexos, en otros de uno sólo. Unos tenían dos hígados y dos bazos; otros un hígado y un bazo: unos, dos corazones, otros uno sólo (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

No obstante, son sobre todo los monstruos descritos en *las Memorias de la Academia Real de las Ciencias* los que le sirven de modelo, en tanto que de allí selecciona los que fueron clasificados como *bicipites*, para diferenciarlos de los *bicorpóreos*. Por lo demás, se trata de una fuente contemporánea donde las descripciones de monstruos están apoyadas por la autoridad y veracidad de conocidos anatomistas. Así, hace referencia a Hémery, quien describe en 1703 un monstruo con una cabeza y varios órganos duplicados; y también toma el ejemplo del

monstruo de dos cabezas anatomizado por Lémery. En este último, el padre encuentra, por un lado, la explicación accidentalista del origen de los monstruos dobles: «el modo más natural, y aún acaso único, de explicar la formación de esta especie de monstruos, es por la conglutinación de dos fetos» (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, pp. 78-100), aunque malinterpretada por su *antiovismo*, pues en su teoría, Lémery no habla de compresión de fetos sino de gérmenes que de manera accidental sufren dicha compresión en la matriz:

Dije, que acaso este es el único modo de explicar la formación de tales monstruos; porque pensar que la cabeza de un feto separada del resto se pega a otro, no lleva camino. Porque, ¿cómo aquella cabeza se ha de animar, no circulando por ella la sangre? ¿Cómo ha de circular por ella la sangre, si sus venas y arterias no se continúan hasta el corazón? Agregada la cabeza extraña por un lado del cuello, pongo por ejemplo, topará una vena de ella con una arteria del otro feto, o con un hueso, o con una membrana, &c. Lo mismo digo de las arterias (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

Por el otro, encuentra la descripción de la disección anatómica de un monstruo análogo al suyo:

Fúndome en el examen que hizo Mr. Lemeris de un monstruo bicípite, nacido en París el día 15 de marzo del año 1721. Este, aunque con dos cabezas bien distintas y separadas, no tenía más que dos brazos y dos piernas, &c. pero el pecho era más ancho y abultado, que debiera ser en correspondencia a una sola cabeza. Abierto, se hallaron dos espinazos, inmediatos uno a otro, que proseguían así hasta el *Coccix*; el cual, aunque exteriormente parecía único, bien reconocido, se vio estar duplicado. El corazón a la vista no era más que uno, y aun se puede decir, que examinada

su cavidad, no representaba ser más que medio corazón, porque no tenía más que un ventrículo, sin septo medio, que le dividiese, ni en todo, ni en parte. Con todo, el sabio Anatomista, que hizo la disección, formó juicio resuelto, y firme de que eran dos corazones incorporados y como confundidos en uno. Su gran prueba fue la duplicación del tronco de la aorta y del de la arteria pulmonar; de modo, que de un lado salían dos troncos de aortas, y del otro dos de la arteria pulmonar, evidentemente destinados a repartir la sangre a dos fetos confundidos en uno. En los pulmones había también su confusión. Mirados a bulto, parecían una entraña sola; pero examinados con cuidado, se reconocía ser dos; ni podía ser otra cosa, ya por recibir dos arterias pulmonarias, ya por ser basas de dos tráqueas (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

Entonces, con estos antecedentes «históricos» y las pruebas anatómicas que le sirven de punto de comparación, su monstruo también presentaba duplicación de corazones, arterias y pulmones, «De modo que cada una de estas entrañas no estaba complicada, unida o confundida con su semejante, sino separada y bien distinguida» (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100), el benedictino dispone un contexto que funciona como telón de fondo para formular así la pregunta clave en el examen del monstruo que exteriormente tiene dos cabezas, cuatro brazos y de la cintura hacia abajo presenta la forma normal de un individuo con dos piernas: ¿se trata de un individuo o de dos? Pregunta que deriva en otra con su consecuencia metafísica: ¿tiene dos almas racionales o solo una? Así pues, unidad o multiplicidad de miembros externos, pero también de órganos internos que proyectan, como en espejo, unidad o dualidad de almas racionales. Por un lado, esta monstruosidad tiene la particularidad de poner en entredicho la idea teológica según la cual el ser humano fue creado por Dios como uno e indivisible, es decir, como un individuo. Por el otro, surge el problema moral del bautizo, que

es precisamente el objetivo central del examen en esta carta: responderle al corresponsal si el monstruo fue o no bautizado al nacer. El benedictino expone entonces una serie de argumentos para demostrar que el monstruo es un «complejo» compuesto por dos individuos.

En primer lugar, debe decidir entre la *cabeza o el corazón* para, a partir de uno de estos dos sustratos, inferir el presupuesto metafísico entre la dualidad o la unidad del alma del monstruo. De este modo, Feijóo nos presenta una síntesis del conflicto de interpretaciones que han suscitado estos dos órganos desde la Antigüedad. Siguiendo pues la tradición, pone en funcionamiento la vieja analogía organicista que comparaba el cuerpo con un reino formado por una jerarquía de poderes representados por distintos órganos:

Como en el cuerpo Político de un Estado, cuando hay guerras civiles, unos reconocen un Príncipe, otros otro; así en el cuerpo humano, divididos los Filósofos, unos pretenden el Principado de él para el Corazón, otros para la Cabeza. Del partido que reconoce por Príncipe al Corazón, es Aristóteles el Jefe, explicándose claramente a favor suyo en el libro de Spiratione, y en el tercero de Partibus Animalium, cap. 3 (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> De manera general, el cardiocentrismo aristotélico —en sus versiones anatomofisiológica y política— dominó, tanto implícita como explícitamente, los medios eruditos y populares hasta el siglo XVIII. Así, por ejemplo, desde la Antigüedad hasta el siglo XVI, proliferaron las metáforas y analogías corporales donde la cabeza y el corazón, con fuertes connotaciones ideológicas (según los poderes políticos en pugna) o sobrecargados simbólicamente (de acuerdo a la evolución de los imaginarios religiosos) se disputaban el reinado del cuerpo. «La concepción de un doble circuito que habitará el cuerpo humano, nos dice Le Goff, un circuito de nervios que emana desde la cabeza y un circuito de nervios y arterias que se ramifica a partir del corazón, concepción que autoriza la utilización de estas dos partes del cuerpo para explicar la estructura y el funcionamiento, del cuerpo social, corresponde enteramente a la ciencia fisiológica medieval tal y como nos ha llegado a través de Isidoro de Sevilla y como ha sido reforzado por la promoción simbólica y metafórica del corazón durante la Edad Media» (Le goff, 1999, 22).

En efecto, el padre examina la teoría cardiocentrista de Aristóteles según la cual el corazón, como órgano que genera el calor corporal, es la sede del pensamiento, de las sensaciones, del movimiento, de la nutrición o, en términos teológicos, del alma racional. Para el filósofo, los demás órganos internos (bazo, hígado, pulmones, estómago, etc.) desempeñaban un papel secundario. Así, por ejemplo, el cerebro solo tiene la función de atemperar y refrigerar el cuerpo del calor vital producido por el corazón. Además, como órgano principal, el corazón es el primero que se *forma y anima* y el último en morir: *primum vivens, ultimum moriens*.

Ahora bien, Feijóo sabe que el corazón como centro del cuerpo ha perdido fuerza y que sus presupuestos se han convertido en simples metáforas y analogías utilizadas por el vulgo en general (fuente de la vida) o por el «Vulgo de los filósofos» (sol del microcosmos, como lo denominaba Harvey). Por consiguiente, su principal argumento a favor de la cabeza como sede del alma racional y como «la pieza principalísima de la máquina animada», consiste en considerar que los nervios —«instrumentos de toda sensación y movimiento»— se originan en el cerebro y no en el corazón. En consecuencia, es el cerebro y no el corazón el que se primero se forma y anima o, en términos teológicos, el primero que Dios informa con un alma racional; lo cual se puede probar también con los experimentos que muestran que el movimiento del corazón depende del «influjo» que procede del cerebro:

Si los nervios del octavo par se cortan, o ligan en la cerviz, al punto desmaya y en breve cesa el movimiento del corazón. El Doctor Martínez atribuye aquello poco, que en el propuesto caso conserva de movimiento, a que no sólo recibe ramos del octavo par, mas también algunos otros de los intercostales y de la médula espinal; por lo que supone, que si todos éstos se cortasen, al punto cesaría del todo el movimiento (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

A partir de aquí el benedictino puede entonces fijar su elección por el cerebro, sede del alma racional y sus facultades, como el criterio central para decidir sobre la unidad o dualidad física y moral del monstruo. De esta manera, el monstruo objeto del examen obedece a la regla implícita de que dos cerebros implican dos almas:

De esta grande preeminencia del cerebro se puede legítimamente deducir que su unidad o duplicidad infiere unidad o duplicidad de alma, sin hacer cuenta del corazón; y por consiguiente del monstruo, que tenga dos cabezas, se ha de hacer juicio, que es un complejo de dos individuos, aunque sea único el corazón: como al contrario, siendo única la cabeza, aunque sean dos los corazones, se deberá reputar por un individuo solo (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

Pero el examen no termina aquí. El benedictino tiene que demostrar que «cada uno de los pies del monstruo era informado e influido de almas». Para esto, describe la trayectoria y el origen de los nervios que intervienen en el movimiento y la sensibilidad de las piernas y los pies en un individuo normal y, siguiendo el ejemplo del examen de Lémery para probar la duplicidad y autonomía de los órganos internos, introduce una conjetura que funciona como consecuencia *natural y lógica* en el monstruo:

Los nervios que se distribuyen por muslos, piernas y pies son cuatro, que se forman de los ramos mayores de siete pares de los últimos del espinazo; de suerte que éste arroja nervios a uno y otro lado para ambos muslos, piernas y pies [...]. Es pues consiguiente, que en el monstruo de la cuestión, cualquiera de los dos espinazos arroja nervios

a ambos lados para muslos, piernas y pies, siendo ésta la expansión y progresión natural de dichos nervios. Lo contrario sería nueva monstruosidad, la cual nunca se debe suponer sin que demostrativamente se pruebe. *Como la médula espinal es continuación del cerebro y la alma, del mismo modo que por los nervios, que salen del cerebro, por los que salen de la médula espinal, influye sentido y movimiento a aquellas partes donde se ramifican dichos nervios; es ilación forzosa, que cada una de las dos almas influyese, por medio de los nervios expresados de ambas médulas espinales, a uno y otro muslo, a una y otra pierna, a uno y otro pie: de donde se sigue que cada pie pertenecía a ambas almas* (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

Este argumento «anatomo-metafísico» es reforzado a su vez con el relato de un monstruo de igual conformación que vivió, según la leyenda, veintiocho años. El ejemplo de este *monstruo viable* es la prueba *viva* y contundente de que ambos pies estaban informados por dos almas: «hiriendo cualquiera de sus piernas, ambas cabezas, caras y lenguas manifestaban sentir el dolor; pero no sucedía esto en las partes o miembros, en que estaban separadas las dos almas; esto es, si herían una cabeza, solo esta se quejaba, no la compañera». (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

El relato del monstruo que le sirve de comparación a Feijóo aparece en una disertación latina de 1605 hecha por Riolan. El padre cita aquí como fuente a Gaspar de los Reyes en *Camp. Elys. Queso. 45, num. 45*. La disertación latina describe «la historia memorable de un monstruo nacido en Northumberland, el cual estaba unido por el vientre, tenía dos cabezas y cuatro manos, pero tenía las partes inferiores comunes» (Tort, 1998, p. 22). El hecho de que la leyenda le proporcionara tantos años de vida, lo convierte en un acontecimiento muy singular en la historia de

los monstruos, pues el relato describía no solo la monstruosidad como tal, sino además las consecuencias sociales, culturales y religiosas que acarrea la división en todos sus aspectos: psicológico, motriz, sensorial, etc. Así pues, este caso, clasificado por el universo de lo monstruoso medieval como un *monstruo por exceso*, encaja perfectamente en los argumentos del padre: se trata de un monstruo adulto que en acto presenta —a diferencia de su mortinato que tendría todas las funciones físicas y morales en potencia— los pensamientos, las sensaciones, las pasiones y voluntades, ya en acuerdo o en desacuerdo, de las dos cabezas. No obstante, el padre no es el único que piensa de este modo. Tort analiza y resume esta percepción común y general tanto en los medios populares como en la teología y la medicina del siglo XVIII:

Uno de los rasgos generales más inmediatamente interesantes de las descripciones de monstruos es sin duda que el organismo que se desvía de la norma, del que éstas buscan dar cuenta con relación a la estructura de los organismos normales, no implica nunca que el descriptor deje de considerar el cuerpo monstruoso como cuerpo *potencialmente vivo* y viable, como organización vital que posee, a pesar de las desviaciones morfológicas y estructurales que le confieren su estatuto de excepción, una *coherencia* propia que le permite cumplir con lo esencial de las funciones de la vida (Tort, 1998, p. 22).

Con estas pruebas el padre pasa a demostrar que el monstruo bicípite no fue bautizado pues:

Si el Monstruo tuviese cuatro pies, como tenía cuatro manos, tocarían dos a un individuo y dos a otro, del mismo modo que las manos; en cuyo caso, aquél, a quien perteneciese

el pie que recibió la ablución, sería el dichoso. Pero no teniendo más que dos pies, se debe discurrir, que ambos pertenecían promiscuamente a los dos individuos y ambos eran informados de dos almas: bajo cuya suposición estoy persuadido a que ninguno de los dos recibió el beneficio del Bautismo (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

En este aspecto teológico y moral de su examen, el benedictino sigue un método divulgado básicamente por los tratados de embriología sagrada. Escritos por teólogos y otros religiosos, estos manuales combinaban informaciones teológicas y morales con saberes y creencias tomados de la medicina y la historia natural de distintas épocas. De estos saberes y creencias se seleccionaban sobre todo los que tenían que ver con los problemas de la generación (la concepción, el desarrollo del feto, los partos, etc.); de allí que estos textos estuvieran dirigidos a curas, confesores, médicos y comadronas, quienes tendrían la obligación religiosa y moral de bautizar a toda criatura que fuera considerada de la especie humana: fetos abortados en cualquier etapa de la gestación (bien desarrollados o no, con señales de vida o mortinatos); monstruos híbridos y monstruos en general.

De esta manera, cada caso requería una precisión en las palabras que se empleaban para la imposición del sacramento del bautizo. Así, partiendo de la fórmula más general: *yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo*, se introducen variaciones (condiciones) de acuerdo a los casos: *si eres capaz de bautismo, yo te bautizo...*, se emplea para un feto no desarrollado mortinato; *Si estás vivo, yo te bautizo...*, para los fetos con señales de vida; *Si eres hombre, yo te bautizo...*, para monstruos que no tienen figura humana o para los monstruos híbridos nacidos del pecado de bestialidad; en el caso de los monstruos por exceso o dobles (dos cabezas, dos cuerpos) se utiliza la fórmula: *Si eres hombre y si vives yo te bautizo...*,

dirigida a una de las cabezas o cuerpos y *Si eres otro hombre yo te bautizo...*, dirigida a la otra cabeza o cuerpo, puesto que se deben bautizar por separado.<sup>12</sup>

Así pues, estamos frente a dos «fallas técnicas» en el procedimiento por el cual se bautizó al monstruo: quien lo bautizó no observó bien su conformación física (dos pies compartidos por dos cuerpos y dos cabezas), y en consecuencia, no enunció correctamente la fórmula para este caso, anulando así la eficacia simbólica del sacramento. Además, el padre precisa que aún suponiendo que se hubieran considerado dos individuos, dicha eficacia también hubiera fallado debido a la imprecisión en la frase de la fórmula:

Nada hacemos con esto, si no es comprensiva de dos la forma que usa el Ministro. En nuestro caso no lo fue, suponiendo, como evidentemente se debe suponer que no dijo bautizo vos, sino bautizo te. Es doctrina corriente, que el que bautiza o absuelve a muchos simul & semel, debe decir, bautizo vos o absolvo vos; y esto no sólo para lo lícito, mas también para lo válido; porque las formas de los Sacramentos tanto valen, cuanto significan: por consiguiente, no significando la del Bautismo, proferida con estas palabras bautizo te, la Gracia regenerativa, sino comunicada a un individuo solo, sólo a un individuo puede comunicársela (Feijóo, 1742, C. E, t. 1, Carta 6, p. 78-100).

---

<sup>12</sup> El tratado más conocido en el siglo XVIII es el del italiano Francisco Cangiarnila titulado *Embriología sagrada o Tratado de la obligación que tienen los curas, confesores, médicos, comadres, y otras personas, de cooperar a la salvación de los niños que aun no han nacido, de los que nacen al parecer muertos, de los abortivos, de los monstruos*, traducida al francés y resumida por el Abate Dinouart. Luego fue traducida del francés al castellano por Joaquín Castellot en 1785. En el siglo XIX, aparece el *Tratado de Embriología Sagrada* de Inocencio María Riesco Le Grand, véase [En línea] [www.filosofia.org](http://www.filosofia.org), basado en los dos anteriores. En este texto de 1848 se encuentran teorías y creencias sobre la generación normal y monstruosa, así como nociones y conceptos de la embriología y la teratología científicas. Hemos tomado los datos generales y las fórmulas del sacramento de esta última obra.

Constatamos entonces cómo las descripciones anatómicas de los monstruos están dirigidas aquí por presupuestos teológicos y metafísicos. Si bien el examen de Feijóo tenía como finalidad probar que el monstruo no fue bautizado, también podemos observar que este tipo de monstruo, en tanto *fusión* de individuos, pone en entredicho categorías como la individualidad e identidad a partir de las cuales se define lo humano. En su artículo «Monstre humain», Pierre Ancet escribe un párrafo titulado «El caso de los monstruos dobles viables, como revelador de nuestras categorías y normas»; allí analiza tres nociones con las que generalmente se percibe al hombre como *un individuo autónomo* física y psíquicamente: *unidad, unicidad e indivisibilidad*. Como unidad, un individuo «normal» está delimitado por un conjunto de órganos y funciones vitales. En su unicidad (calidad de único) se distingue psicológicamente de los demás. La indivisibilidad se puede considerar como una consecuencia de las dos anteriores: no se puede dividir (a no ser que sea de manera virtual o «mentalmente») a un individuo sin poner en peligro la integridad física y psicológica de su cuerpo (Ancet, 2004, p. 751).

Pero, ¿cómo funcionan estas nociones en el caso del monstruo descrito por Feijóo? Siguiendo pues el orden de estas, el monstruo fue considerado como una unidad en tanto *conjunto* conformado por las partes internas y externas de los dos cuerpos. La noción de unicidad se debe aplicar al cuerpo doble y no a los dos cuerpos (o individuos) por separado. Es por esto que el padre les asigna a cada uno *un alma* —para indicar así que se trata de dos individuos *únicos* con sus facultades racionales, sensitivas y motrices propias— pero la circunstancia de compartir las dos piernas disuelve la unicidad física de cada uno a causa de esta dependencia. Dicho de otro modo, en el plano moral y religioso son únicos, en tanto están en capacidad de recibir el bautismo por separado, pero no en el plano físico. Por consiguiente, cada cuerpo es indivisible, aunque paradójicamente tiene que dividirlos y unirlos: los divide

para efectos del bautizo y a su vez los une (como monstruo «complejo» o doble), a través de sus descripciones anatómicas y fisiológicas. Como dice Tort, «Fuera de toda interpretación demoníaca del fenómeno, la actitud cristiana parece tender a no querer desligar lo que ha sido ligado por Dios para su más grande gloria» (Tort, 1998, p. 19). En síntesis, estas *nociones perceptivas*, fundamentales para describir los cuerpos como individuos normales, se atacan a sí mismas y se vuelven inútiles para dar cuenta de la individualidad del monstruo doble: «Del deseo de encontrar cada individuo negándole el cuerpo doble, se llega necesariamente a reconocer el gran cuerpo como una individualidad particular, una, única, indivisible» (Ancet, 2004, p.751).

Como lo anunciamos al comienzo citando a Canguilhem, la relación entre la monstruosidad y lo monstruoso es realmente una «cuestión espinosa». Según la época, la sociedad y la cultura, la monstruosidad emerge como un cristal amorfo que proyecta múltiples aristas epistemológicas y culturales de diferentes tamaños y calibres. De este modo, como miembro activo de la teología natural, el benedictino se sirve de las nociones y conceptos científicos que captura de los textos de divulgación para argumentar y probar problemas teológicos y morales. Sin embargo, en este proceso, los conocimientos científicos, que están en camino de laicizarse, se convierten en una amenaza contra el dogma cristiano; de allí la proliferación de las paradojas que las monstruosidades (como perturbadoras del orden preestablecido) hacen emerger en sus escritos. En resumen, los argumentos tomados del universo de lo monstruoso y las detalladas descripciones anatómicas y fisiológicas, no tienen otra finalidad que afianzar el dogma y demostrar la existencia de la infinita sabiduría del Creador, pues en última instancia, los monstruos fueron creados como otras tantas «maravillas de la naturaleza».

## BIBLIOGRAFÍA

---

Ancet, Pierre (2004). *Monstre humain*. En Dictionnaire de la pensée medicale, París, PUF.

Canguilhem, Georges (1992). *La monstruosidad y lo monstruoso*. En El Conocimiento de la vida. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, CINDEC.

——— (1992). *Estudios de historia y de filosofía de las ciencias*. Medellín, Universidad Nacional.

Courtine, Jean Jacques (2005). El cuerpo inhumano. En Corbin et al., *Historia del cuerpo*. Madrid, Taurus, t. I.

Baltrušaitis, Jurgis (1987). *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid, Cátedra.

Delaporte, François (2002). *Filosofía de los acontecimientos*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

Delpy, Gaspar (1936). *Bibliographie des sources françaises de Feijóo*. Paris, Hachette.

Eco, Umberto (2005). La belleza de los monstruos. En *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen.

——— (2007). *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen.

Feijóo, Benito, *Cartas eruditas y curiosas en que, por la mayor parte, se continúa el designio del Teatro Crítico Universal, impugnando, o reduciendo a dudosas, varias opiniones comunes*, [En línea] <http://www.filosofia.as/fejoo>. Visitada 23/11/2012.

———. *Teatro Crítico Universal. Discursos Varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. [En línea] <http://www.filosofia.as/fejoo>. Visitada 23/11/2012.

Fisher, Jean Louis (1993). *Cómo nació la ciencia de los monstruos*. Medellín, Universidad Nacional.

Foucault, Michel (1970). *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.

——— (1982). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI.

——— (2000). *Los anormales*, México, F.C.E.

Giordan, André et al. (1988). *Conceptos de biología*. Madrid, Barcelona, Labor.

Jacob, François (1997). *El juego de lo posible*. Barcelona, Grijalbo Mondadori.

——— (1988). *La Lógica de lo viviente*. Barcelona, Salvat.

Kappler, Claude (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal.

Le goff, Jacques (1999). ¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media. En Feher, Michel. (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid, Taurus, t. 3.

——— (1991). *Lo maravilloso y lo cotidiano en Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.

Daston, Lorraine y Park, Katharine (1998). *Wonders and the order of nature. 1150-1750*, New York, Zone Books.

Marzano, Michela (Dir.) (2007). *Dictionnaire du corps*. París, PUF.

Muchembled, Robert (2004). *Historia del diablo*. México, F.C.E.

Paré, Ambroise (1987). *Monstruos y prodigios*. Madrid, Siruela.

Riesco Le Grand, Inocencio María, *Tratado de Embriología Sagrada*. [En línea] [www.filosofia.org](http://www.filosofia.org). Visitada 23/11/2012.

Sperber, Dan (1975, abril-junio). Pourquoi les animaux parfaits, les hybrids et les monstres sont ils bons a penser symboliquement? En *L'Homme* (15), 5-34. En [Línea] <http://lhomme.revues.org/sommairepersee123971.html>.

Soto Posada, Gonzalo (2001). El teratomorfismo. En *La función de la semejanza en las Etimologías de San Isidoro de Sevilla*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana.

Subirats, Eduardo (1981). *La ilustración insuficiente*. Madrid, Taurus.

Tort, Patrick (1998). *L'ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII siècle*. París, Syllepse.

—— (1999). Monstre. En *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*. París, PUF.

—— (2002). *El orden del cuerpo*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia.

Zapata Cano, Rodrigo (2008). La teoría de los antojos, el origen de la negrura y la generación en la obra de Benito Feijóo. Medellín, Universidad de Antioquia, *Boletín de Antropología*, (39).



**SERIE MEMORIA ISSN 1692-0368**

---

No. 20 *Educación Media y Educación Superior en la República de la Argentina*. Víctor Mekler, 2004

No. 21 *Relacionar al estudiante con la vida cotidiana y productiva del país*. Cecilia María Vélez White, 2004

No. 22 *Consideraciones sobre financiación de la educación técnica en Colombia*. Jaime Niño Díez, 2004

No. 23 *La Educación Media, un problema de equidad, eficiencia y mucha innovación*. Marta Lucía Villegas Botero, 2005

No. 24 *Responsabilidad social de la ciencia y la tecnología*. Diálogos con los profesores León Olivé y Nicanor Ursúa, 2005

No. 25 *Tecnología, política y academia*. Homenaje al profesor Álvaro Tirado Mejía, 2005

No. 26 *Gestión Tecnológica, Gestión del Conocimiento y Gestión de la Innovación*. Entrevistas a Andrés Araujo, Nicanor Ursúa, Anton Borja y Mikel Gómez Uranga, 2005

No. 27 *Oportunidades para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología*. Jorge Reynolds Pombo, 2005

No. 28 *El Lenguaje en los contextos de la Ciencia y la Tecnología*. Cruzana Plata de Tamayo, 2005

No. 29 *El Quijote: de la risa, la crueldad y otros menesteres*. Reinaldo Spitaletta, 2005

No. 30 *¿Cuál es la coartada para negociar la calidad de la educación tecnológica?* José Marduk Sánchez Castañeda, 2005

No. 31 *Medellín: ¿de culos o en subida?* Gustavo Álvarez Gardeazábal, 2005

No. 32 *Marco normativo y regulatorio en las telecomunicaciones.* Carlos Alberto Atehortúa, 2005

No. 33 *Colombia, conflicto armado, amenaza terrorista y bomba social.* Salud Hernández-mora, 2005

No. 34 *Tendencias y mercados en las telecomunicaciones.* Alejandro Ceballos Zuluaga, 2005

No. 35 *De la deserción.* Juan Guillermo Rivera Berrío, 2005

No. 36 *Enfrentar un terrorismo de 40 años no es fácil.* Álvaro Uribe Vélez, 2006

No. 37 *El discurso científico desde el análisis del discurso.* Silvia Inés Jiménez Gómez, 2007

No. 38 *Instrumentos portátiles basados en sistemas biosensorísticos para aplicaciones con material biológico.* Gianni Pezzotti, G., Giardi, M.T., Rea, G., Tibuzzi, A., Lambreva, M, 2008

No. 39 *Marie Curie o la pasión que teje una existencia.* Sandra L. Jaramillo R, 2012



# MEMORIA

Se terminó de imprimir en los talleres de Artes Gráficas  
y Publicaciones ITM en el mes de octubre de 2013.  
Las fuentes tipográficas utilizadas empleadas son Georgia 9 puntos,  
para texto corrido y para títulos Time New Roman a 10 puntos.  
Medellín - Colombia



