

Un acercamiento al monstruo y al vestuario escénico⁵

Gustavo Even Morales Morales⁷

Cómo citar este artículo:

Morales, G. E. (2025) Un acercamiento al monstruo y al vestuario escénico. *Revista Multidisciplinaria de Divulgación “Saberes y Comunidad”*, 2(1). 51-65. <https://revistas.ulsaoaxaca.edu.mx/SaberesyComunidad/index>

Resumen

Este artículo pretende acercar al lector a algunos conceptos teóricos relacionados con la monstruosidad, destacando elementos fundamentales como el contexto sociocultural de la monstruosidad, su corporalidad y su belleza, claves en el proceso de análisis, para su apreciación a través del maquillaje y el vestuario escénico.

Palabras clave: Monstruosidad, Belleza/Monstruosa, Vestuario escénico.

Introducción

A pesar de que los monstruos han acompañado al hombre desde las primeras civilizaciones y sus diversas manifestaciones han sido exploradas en las artes, en la literatura, la pintura y el teatro, adquirieron mayor relevancia durante el Romanticismo, que fue influenciado por la Revolución francesa y la búsqueda del ser social.

Desde finales del siglo xviii se ha observado una creciente apreciación de los monstruos en el cine, principalmente de aquellos que encontramos en clásicos de la literatura gótica y de horror, en películas de culto y filmes considerados “clásicos” de la productora “Universal Pictures”, que en los últimos años han sido reinterpretados en nuevas versiones para la pantalla grande.

⁶Artículo derivado del Diplomado en Investigación Documental Digital 2024.

⁷Licenciado en Diseño Textil, diseñador de vestuario y maestrante en Investigación Teatral en el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
<https://orcid.org/0009-0009-7187-3304>



Nota. Publicada por John Hamilton Mortimer en 1775. Se trata de una representación de Calibán, personaje deforme de la obra *La tempestad* de Shakespeare – Imagen de dominio público de la National Gallery of Art.

Figura 1

Calibán de “Doce personajes de Shakespeare”

Tanto *Frankenstein* de Mary Shelley, como *Drácula* de Bram Stoker, *El fantasma de la Ópera* de Gaston Leroux y *El hombre invisible* de Hebert G. Wells han sido producciones clave para el desarrollo de nuevos imaginarios en torno a la monstruosidad en el cine de fantasía, horror y ciencia ficción.

Este artículo pretende acercar al lector a este tipo de personajes, explorando aquello que los convierte en monstruos, sobre todo los elementos relacionados con su cuerpo y su abrigo. Busca propiciar un acercamiento a la monstruosidad y la belleza desde el maquillaje y el vestuario escénico.

La pertinencia de este acercamiento se vincula directamente con los *Monster Studies*, o estudios del monstruo, un campo de investigación multidisciplinario emergente que sienta sus bases en 1996, con las siete tesis del monstruo de Jeffrey Jerome Cohen; éstas pretenden analizar la monstruosidad desde el campo psicológico, antropológico y cultural.

En este artículo se hablará de la monstruosidad como eremos los elementos del maquillaje y el vestuario que constituyen al monstruo para su relevancia en escena.

La monstruosidad

Desde la Antigüedad, la monstruosidad ha acompañado al ser humano en su experiencia en este mundo. Los vínculos sociales que nos unen y nos han hecho sobrevivir a lo largo de la historia han sido claves para reconocer nuestras semejanzas, tanto en nuestra identidad individual como en nuestra identidad colectiva.

Sin embargo, las diferencias también han sido un aspecto crucial para la segregación y el aislamiento de ciertos grupos o individuos. Cuando encontramos rasgos diferenciadores, sobre todo aquellos ajenos a nuestra cultura, es posible que percibamos algunas de esas manifestaciones como monstruosidades.

La “monstruosidad” podría entenderse como el fenómeno cultural que encarna en un individuo, a quien, tras reconocer la disrupción que provocan sus diferencias de sexo, raza, o contexto socioeconómico, percibimos como “el otro”. Esta otredad suele venir acompañada de sensaciones calmantes o incendiarias, que desatan emociones de miedo, deseo, ansiedad, fantasía o incluso de placer (Cohen, 1996). La otredad representa esa barrera política que separa la hegemonía de lo desconocido.

Timothy Beal, académico en estudios de religión y autor de *Religion and Its Monsters*, menciona que la palabra monstruosidad deriva del latín “Monstrum”, un término relacionado estrechamente con los verbos “monstrare”, que significa “enseñar” o “revelar”, y “monere”, que podría traducirse como “advertir” o “presagiar”, dando a entender que la mención del monstruo refiere a un presagio o mensaje proveniente del plano de lo divino (Weinstock, 2020).

En otras disciplinas, como la medicina, el concepto de monstruosidad es abordado como una patología, resultado de una influencia externa que altera el desarrollo normal de un embrión en condiciones anómalas. Es decir, se considera la monstruosidad como un acontecimiento biológico que da lugar al nacimiento de un monstruo y a la transformación de las especies (Gorbach, 2008).

Una vez reconocida la monstruosidad de un individuo o de una comunidad, éstos poseen un elemento de diferenciación que usualmente se lee a través del cuerpo. El cuerpo se convierte en un texto, en un soporte físico de

información, que comunica nuevas posibilidades y nuevos límites de nuestra naturaleza. Con esto me refiero a que se trata de reconocer y nombrar a aquellos cuerpos que rompen con la idea de lo normativo, cuerpos cuyas características hacen que el individuo normativo identifique que no hay monstruosidad en él. En otras palabras, cuando percibo un cuerpo monstruoso, reconozco que “yo soy normal a su lado”.

En la actualidad pareciera moralmente incorrecto catalogar a un individuo como un “monstruo”; sin embargo, habrá que entender que la monstruosidad es resultado de un proceso sociocultural que engloba elementos que antagonizan, excluyen y separan a unos de otros. De esto habla la quinta tesis de Cohen, en la que se aborda al monstruo como “policía de los bordes de la posibilidad”. Representando una posición en los límites de lo conocido, su presencia opera como una alerta para no explorar más allá de la frontera del conocimiento, delimitando los espacios sociales en los que el cuerpo se mueve. Es decir, hasta dónde puede el cuerpo llegar a diferenciarse. Esta diferenciación convierte al cuerpo del otro en un cuerpo monstruoso. El monstruo de Frankenstein de Mary Shelley es una representación clara de esto, ya que la monstruosidad de su cuerpo es tan evidente y distintiva que lo vuelve una “criatura horrorosa”, no sólo por cómo se ve, sino también por lo que supone la posibilidad de su existencia biológica, pues su creación trasciende los límites de lo que se creía posible. Su existencia pone en riesgo el orden natural de la sociedad como la conocemos.

Cuando el cuerpo es monstruoso, ¿qué tan monstruoso es?

Cuando se habla del cuerpo monstruoso, es necesario definir cómo se mide la monstruosidad. Históricamente, los cuerpos diferenciados del cuerpo normativo han sido los cuerpos enfermos, los cuerpos compuestos, los cuerpos en descomposición, los cuerpos en transición, las deformidades y las diferenciaciones sexuales. Eran los cuerpos de locos, discapacitados e individuos que fueron reclusos en instituciones cerradas y estudiados por distintas ramas de la ciencia (Alonso, 2012).

Más tarde, éstos serían exhibidos como si de un zoológico humano se tratase. Aquí es que el cuerpo monstruoso da lugar a un espectáculo, en el que el morbo del espectador comienza a jugar entre la curiosidad y el rechazo. Podríamos decir que, a mayor curiosidad y morbo, la monstruosidad provoca mayor inquietud.

Cuanto más exagerado sea, más grande es la teatralidad de su monstruosidad, y se manifiesta en cómo actúa, cómo se mueve, en sus ademanes y en los signos que porta. Entre más controversial y exagerada sea su performatividad,

mayor será su monstruosidad. Dado que la monstruosidad supone un proceso de exhibición y de espectáculo, su apreciación conlleva a definir qué tan bella puede ser. La artista e historiadora del arte Joanna Frueh, en su obra *Monster/beauty Building the Body of Love*, describe algunos de los elementos que definen la belleza de la monstruosidad.

Frueh aborda este concepto belleza/monstruosa como un artificio; es placer y disciplina, es intervención cultural, extravagante y generosa. La belleza ideal atrae, mientras que la belleza/monstruosa genera atracción y repulsión simultáneamente (Sally, 2009).

En este término, la belleza y lo monstruoso separados por una (/) diagonal representan la frontera entre ambos conceptos. Ello permitiría establecer una relación dialéctica en la que existen formas de belleza tan extremas y exageradas que pueden considerarse monstruosas y, a su vez, monstruosidades tan excesivas que podrían ser bellas.

Ahora bien, cuando se habla de la belleza monstruosa, es vital retomar “La belleza de los monstruos” perteneciente a la Historia de la Belleza de Umberto Eco, donde reitera la importancia de apreciar lo bello y lo feo, considerando que cada civilización tendrá sus cánones de belleza y lo entendido como feo puede entenderse como la carencia de armonía que viola las reglas de la proporción (Eco, 2004).

En la cultura medieval, esta fascinación por lo extraordinario coincide con la relación dialéctica previamente mencionada; se habla de los monstruos como parte del diseño providencial de Dios, por lo que cuestionar sus deformidades o perturbaciones sería cuestionar la armonía divina. Esta paradoja estética contribuye a la apreciación e importancia de lo bello y lo monstruoso, puesto que contemplar la monstruosidad abre nuevas oportunidades a la curiosidad humana.

¿Y por qué es relevante la monstruosidad y la belleza en escena?

Dado que la belleza y la monstruosidad son resultado de una construcción social vinculada a un contexto histórico, a una temporalidad y, en sí, a los fenómenos culturales que nos rodean, se podría decir que su representación en la escena funge como un elemento clave para comunicar las vivencias del mundo contemporáneo. Los monstruos del presente no son tan diferentes de los monstruos del pasado, pero su naturaleza escapista les permite volver una y otra vez a las pantallas del cine y la televisión para envolvernos con su teatralidad. Cohen habla de este fenómeno en su segunda tesis de la cultura

monstruosa, de cómo el monstruo regresa una y otra vez y de cómo, al final de su historia, deja suficiente material para constituirse de nuevo. Por ejemplo, monstruos como el Yeti, que deja sus huellas marcadas en la nieve para moverse geográficamente y aparecer en historias de otras comunidades e incluso en historias de otras culturas (Cohen, 1996).

Es relevante mencionar lo anterior, puesto que, al afrontar estos rasgos en la escena, el regreso del monstruo como sujeto portador del estandarte de la crisis política tendrá que adaptarse a las nuevas corrientes estéticas para mejorar su asimilación por el espectador. Es decir, los elementos de su monstruosidad deben de ser reconocibles para continuar con el arquetipo en una nueva historia.

Para ello existen ciertos recursos escénicos que potencializan su representación, entre ellos, la iluminación, la escenografía, el maquillaje y el vestuario. Recursos que, con una dirección clara, enaltecen la performance del monstruo en la escena. En el caso particular de este artículo, pondré el énfasis en el maquillaje y el vestuario.

El maquillaje y el vestuario del monstruo

El vestuario, el maquillaje y las artes decorativas han sido cruciales para la representación de la realidad en la escena, sea ésta una realidad histórica y fiel al contexto que plantea o la síntesis de una vida copiada, una realidad artificializada en la que se desmenuzan los elementos clave de la identidad y se proyectan para que sean fáciles de percibir por el espectador. Esta realidad artificializada no requiere una representación fiel, pues se da prioridad a otros elementos que constituyen al personaje.

Para el uso adecuado de los elementos que materializan al personaje, debemos tomar en cuenta rasgos como la cultura, la edad, las vivencias personales, las heridas físicas, su procedencia y su personalidad.

Cuando el sujeto monstruoso se hace presente en escena, necesita el movimiento para llevar a cabo su performance. Los elementos que lo visten le permiten andar, moverse en el espacio escénico, ya sea con prendas de vestir que determinan su movimiento o con maquillaje de efectos especiales que contribuye a su representación. Este movimiento espacial se convierte en una cuarta dimensión de las artes escénicas. De acuerdo con la doctora en Teatro y Educación, Dani Lindersay, consideramos al paso del tiempo como la cuarta dimensión de las artes escénicas. Lindersay plantea que la línea, la masa, la luz y el sonido sirven para la armonización de tiempo, espacio y acción en una producción teatral a través del vestuario (Lyndersay, 2011).

Quien ejecuta las acciones en la escena hace uso del alcance de los materiales del vestuario para coordinar su movimiento, para usar el sonido que produce su andar, adaptándose a las dimensiones del vestuario para moverse dentro del espacio. Tanto el vestuario como el maquillaje influyen en el lenguaje verbal y no verbal de su trabajo.

El ejemplo más común para apreciar la influencia en el movimiento del monstruo en la escena son los personajes que poseen deformidades, ya que las siluetas monstruosas de su cuerpo nos dan a entender que sus cuerpos no funcionan como deberían o al menos como suponemos que deberían de hacerlo.

Tal es el caso del personaje de Joseph Merrick, el hombre elefante, llevado al cine por David Lynch en 1980, en el que los prostéticos y el maquillaje de efectos especiales usados para la filmación condicionan el movimiento del intérprete y su capacidad para hablar, pues, cuantas más deformidades hay en su cara, mayor es su complicación para hablar.

Figura 2.

Joseph Merrick 1886 Imagen de J. Merrick



Nota. Publicada en el British Medical Journal en 1886. Imagen de dominio público perteneciente al repositorio digital de Wikimedia Commons

Lo mismo puede verse en el reciente filme de Coralie Fargeat, *La sustancia* (2024). En la escena se observa a Elisabeth Sparkle en un cuerpo jorobado, desequilibrado y corrupto. La teatralidad de su andar y los objetos que transporta de su territorio inmediato parecen difíciles de

manipular. En su vestimenta, entre más monstruoso es su cuerpo, más capas de ropa añadirá a su silueta, creando una nueva relación con la ocultación y haciendo uso de la vestimenta para esconder su cuerpo corrupto, lo que agrega aún más distinción a su performance. El filme permite apreciar la movilidad limitada del cuerpo llevada a la exageración, específicamente cuando se produce el nacimiento del monstruo Elisasue al final del mismo. En esta escena, el maquillaje y los prótesis crean a este tercer protagonista que posee una gran cantidad de componentes humanos; éstos podrían considerarse como la re-interpretación de un fenómeno teratológico llevado a lo absurdo, que crea un nuevo cuerpo monstruoso para consumo del espectador. También es una invitación a observar los rituales de iniciación del monstruo: cómo se viste, cómo se maquilla y se peina, es decir, los actos que ejecuta para lograr su transformación a fin de pasar desapercibido a pesar de su evidente y exagerada deformación.

Este arquetipo del monstruo teratológico creado para el cine con el uso de maquillaje aparecerá en diversas representaciones; por ejemplo, en el clásico *La mosca*, de David Cronenberg en 1987, en el que podemos ver un cuerpo en transición entre lo humano y lo bestial, que muestra elementos zoomorfos de una mosca mezclados en su figura humanoide.

Del mismo modo, el filme de terror *Society*, de 1989, también conocido como *Sociedad de mutantes*, es un claro ejemplo de cuerpos humanos con componentes adicionales que rompen la idea de lo racional al mover sus extremidades.

Personajes como Elena Markos en el remake del filme *Suspiria* de Dario Argento, dirigido por Luca Guadagnino en 2018, dan cuenta del movimiento del monstruo confinado a una silla, pues su pesadez y su deformidad le impiden interactuar con el espacio donde ocurre la escena.

Los mencionados son personajes cuya monstruosidad genera un impacto en la audiencia gracias a los elementos añadidos a su vestuario y maquillaje: extremidades adicionales, dientes, cabello y exceso de piel. Una vez vestidos con prendas tradicionales, éstos parecen farsantes habitando vestiduras ajenas.

Conclusión

La monstruosidad en la escena ha formado parte de nuestro consumo de la imagen; poder observarla en el cine, la televisión y el teatro ha contribuido a apreciar la realidad fidedigna o artificializada de su representación. Como espectadores de la monstruosidad contribuimos a la reflexión sobre el cuerpo monstruoso a través de lo emocional, ya sea empatizando con el sujeto portador de la monstruosidad, o bien, reconociendo los elementos que lo antagonizan. Esto nos da la oportunidad de tomar una postura respecto de él y se vuelve un recurso idiosincrático de ética y moral.

Reconocer que el cuerpo del monstruo posee rasgos que lo transforman en lo que es, nos permite también ver aquello en lo que coincidimos, ya sea en las prácticas corporales que llevamos a cabo, en la percepción de nuestros cuerpos y en los vicios y virtudes que lo rodean. Asimismo, hace que sea posible para nosotros identificar aquello en lo que diferimos y qué tan alejados estamos de la monstruosidad. Este tipo de reflexiones nos hacen situarnos en el contexto del monstruo y reconocer las posibilidades de nuestro cuerpo y del cuerpo ajeno. Poder refutarlo también nos da un acercamiento más humano: podemos reconocer su belleza, como también el impacto de su monstruosidad. ¿Realmente es tan monstruoso? ¿Qué pasaría si a partir de la pantalla reconozco esa monstruosidad en mí? Y es que más que una exploración aislada, los elementos de su narrativa nos llevan a cuestionar los aspectos biopolíticos de su historia, cómo vive, como actúa y cómo se condiciona su estilo de vida.

El uso de maquillaje y vestuario en las producciones escénicas contribuye a la construcción del universo en que el personaje se contextualiza, ya que se trata de un recurso esencial para la narrativa del monstruo en tanto comunica visualmente elementos históricos, emociones o ideas, incluso sin que exista la necesidad de diálogos. Así, expande las posibilidades de ver la historia conocida desde nuevos imaginarios, que incluyen la vestimenta de época, el vestuario de fantasía y ciencia ficción e incluso las prendas de la vida cotidiana.

Es relevante mencionar que el maquillaje y el vestuario no toman el rol de juez ante la monstruosidad, sino que estudian su contexto y facilitan su representación con el objetivo de comunicar la identidad o identidades del personaje de manera que sean percibidas por el espectador, quien podrá interpretarlas de acuerdo con las normas sociales y el bagaje cultural de su contexto. Por ello es de vital importancia que el vestuarista atraiga a la audiencia incluyendo elementos visuales y culturales de su imaginario social, que puedan explicar los significados y la información necesaria sobre los personajes para la comprensión de su desarrollo en la narrativa.

En el caso particular de los monstruos, es necesario comunicar en la escena los elementos que lo diferencian de los cuerpos normativos mediante el movimiento y su interacción en el espacio, con los componentes humanos adicionales y la silueta que presenta en escena, auxiliándose de la escenografía, la voz, el sonido y la expresión corporal, elementos que pueden contribuir de manera sustantiva al lenguaje escénico.

Referencias

Alonso, A. (2012). El cuerpo monstruoso. *FILMHISTORIA Online*, XXII(2) (2012), <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13906/17216>

Cohen, J. J. (1996). *Monster Culture* (Seven thesis). University of Minnesota Press.

Eco, U. (2004). *Historia de la Belleza a cargo de Umberto Eco*. (M. Pons Irazazábal, Trad.) Lumen.

Fargeat, C. (Dirección). (2024). *The Substance* [Película].

Gorbach, F. (2008). *El Monstruo, objeto imposible: un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX. D.-X. X.* Universidad Autónoma Metropolitana/Itaca.

Guadagnino, L. (Dirección). (2018). *Suspiria* [Película].

Lynch, D. (Dirección). (1980). *The Elephant Man* [Película].

Lyndersay, D. (2011). Costume: the 4thDimension of the Performing Arts. En O. Duro, & S. Ododo. *Technical Theatre and the Performing Arts in Nigeria: Celebrating Olateju Wasee Kareem* (pp. 3-23). Lagos.

Sally, L. (2009). "It is the ugly that is so beautiful". Performing the Monster/Beauty Continuum in American Neo-Burlesque. *Journal of American Drama and Theatre*, 21(3).

Tur Planells, H. (2021). Reflexiones sobre la figura del monstruo. *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 539-550. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-1733

Weinstock, J. A. (2020). *The Monster Theory Reader*. University of Minnesota Press.

Yuzna, B. (Dirección). (1989). *Society* [Película].

Derechos de Autor © 2025 por Gustavo Even Morales Morales



Este texto está protegido por una licencia Creative Commons 4.0. Usted es libre para Compartir —copiar y re-distribuir el material en cualquier medio o formato — y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de: Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.