

**LOS ELEMENTOS VISUALES EN
EL MONSTRUO (1878), DE MANUEL ZENO
GANDÍA: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS
DESDE LA TERATOLOGÍA LITERARIA
HACIA LOS ESTUDIOS VISUALES**

VISUAL ELEMENTS ON *EL MONSTRUO* (1878) BY MANUEL
ZENO GANDÍA. AN ANALYTIC PROPOSAL RANGING FROM
LITERARY TERATOLOGY TO VISUAL STUDIES

Lucía Orsanic
Universidad Católica Argentina
Correo electrónico: luciaorsanic@yahoo.com.ar

Resumen

El monstruo (1878), del escritor puertorriqueño Manuel Zeno Gandía, parece no haber llamado suficientemente la atención de la crítica literaria, como lo han hecho otras obras del prolífico autor. En este artículo, proponemos un análisis de la novela a la luz de una serie de elementos teóricos, partiendo de la teratología literaria y los estudios visuales, a partir de los cuales será posible construir y deconstruir la imagen monstruosa de Claudio, el protagonista de la novela de Zeno Gandía, a medio camino entre el monstruo naturalista y romántico.

Palabras clave: *El monstruo*, Zeno Gandía, imagen, teratología, literatura puertorriqueña

Abstract

The Monster (1878) by Puerto Rican writer Manuel Zeno Gandía seems to have gained little attention from literary criticism, as has happened with other works by this prolific author. In this article, we propose an analysis of the novel using a series of theoretical elements, such as literary teratology and visual studies to construct and deconstruct the monstrous

image of Claudio, the main character on Zeno Gandía's novel, halfway between the naturalist and romantic monster.

Keywords: *El monstruo*, Zeno Gandía, image, Teratology, Puerto Rican literature

Recibido: 21 de mayo de 2018. *Aprobado:* 11 de julio de 2018

“Hacer monstruos es una operación social”.
José Manuel Marinas

1. Castigo, señal y metáfora. La tradición teratológica en la literatura

El monstruo fascina y atemoriza, atrae y repele al mismo tiempo, como espejo de nosotros mismos o más bien de lo que podríamos o incluso deseáramos ser en lo más profundo del inconsciente. Unas veces se esconde, otras se coloca en el centro de la escena como un espectáculo; en el mejor de los casos, se enfrenta y se vence aunque también es posible perecer entre sus fauces. Monstruosos fueron todos los rasgos físicos o los comportamientos que se desviaron, en mayor o menor medida, de lo establecido como presunta normalidad, establecida siempre por la vara de quien ostenta el poder o la autoridad en una sociedad determinada. Monstruosos fueron los nacimientos de niños deformes, los comportamientos sexuales fuera de la relación heterosexual pautada como única posibilidad y salvaguardada por el sacramento del matrimonio, las costumbres alimenticias diversas, las prácticas religiosas ajenas al cristianismo, y la lista sigue. La imaginación proyectó monstruos enviados por un dios castigador de los errores humanos desde tiempos inmemoriales y, ya durante el Medioevo cristiano, pervivió esa imagen del padre amonestador –más propia de los textos veterotestamentarios– con el que los religiosos supieron alentar los temores frente al pecado.

En la Antigüedad clásica, el monstruo estaba vinculado con el aviso premonitorio, es decir, el monstruo avisa, advierte, comunica con antelación un mensaje de los dioses. En la lengua griega existían cuatro términos para la designación de los prodigios, aunque es posible registrar variaciones, de acuerdo con los escritores y los períodos en que se utilizan. Sostiene Raymond Bloch, en su obra *Los prodigios en la Antigüedad clásica* que:

Los términos más generales eran *sēmeion*, el signo adivinatorio, cualquiera que sea, y *oīnós*, etimológicamente el signo dado por los pájaros. Los dos sirvieron para designar toda especie de signo adivinatorio y, por consiguiente, el prodigio mismo. [...] *Phasma*, que se aplica en un comienzo a los fenómenos meteorológicos, no se limita de ninguna manera a este empleo. *Teras*, en fin, es sin duda el término cuyo valor se halla más cercano al de la palabra latina *prodigium*, a la palabra francesa *prodigie* (prodigio). Es cierto que *teras* puede emplearse a propósito de todo acontecimiento no habitual que sirve al hombre para prever el porvenir. Sin embargo, a menudo implica una atmósfera de terror. (Bloch, 1968: 24-25)

A partir del sustantivo *teras*, surgen otros muchos términos vinculados con el campo semántico de lo prodigioso, que dan muestra de la importancia que tenía este concepto para la cultura griega, como por ejemplo: el sustantivo *teratoskopos* (intérprete de los presagios), el verbo *teráizein* (el hacer del adivino), y los adjetivos *terastios* (prodigioso o autor de prodigios) y *teratōdēs* (monstruoso). Entre los etruscos, las expiaciones eran una práctica común como forma de purificación necesaria frente al ser monstruoso, pues se suponía que cualquier contacto con el prodigio era peligroso para la ciudad, propensa a infectarse con ellos. De modo que los seres que hubiesen nacido con deformidades, fueran animales o humanos, debían ser eliminados. Por su parte, los romanos, influidos por la cultura etrusca y helénica, poseían numerosos términos para señalar el campo de lo prodigioso: *prodigium* es el más utilizado, *ostentum* y *portentum* designan fenómenos de la naturaleza inanimada, mientras que *monstrum* y *miraculum* se utilizan para los seres vivos. Bloch diferencia dos instancias en la concepción del prodigio romano. En un primer momento, el prodigio es siempre negativo y se identifica con “el signo terrorífico de la cólera de los dioses y suscita en el hombre un sentimiento de *horror*, un temblor que lo invade ante la intervención tangible de las fuerzas divinas. Pero no prefigura el porvenir” (Bloch, 1968: 106-107). Luego, en un segundo momento, hacia el fin de la República y durante el Imperio, la actitud romana hacia el prodigio cambia. Tras la segunda guerra púnica y las derrotas sufridas

por el ejército de Aníbal, Roma se ve inmersa en una crisis religiosa que exige la renovación de cultos, presa del terror; es el momento en que los antecedentes etruscos y griegos en materia de adivinación comienzan a hacer mella en el espíritu romano, actividad que irá *in crescendo* y se ajustará al contexto político. Ya hacia fines del siglo II, el papel del prodigio se mueve por los intereses en torno a la figura del *imperator* y sirve como arma en las luchas políticas (Bloch, 1968)¹. La primera conceptualización sobre el monstruo, a partir de la cual se desprenden todos los razonamientos posteriores, es la de Aristóteles. Al tratar este asunto, el filósofo procura dar una visión naturalista, alejada del planteo de los monstruos que encontramos en la mitología clásica². A lo largo de su obra biológica, encontramos una serie de conceptos teratológicos, que resultarán fundantes para la teorización sobre el monstruo, al que el filósofo concibe inicialmente como un *error* de la naturaleza, pero no de la naturaleza en general, sino de la naturaleza conocida: “Lo monstruoso es propio de lo que es contrario a la naturaleza, aunque no contra la naturaleza tomada en su integridad, sino como lo que sucede en la generalidad de los casos” (Aristóteles, *Reproducción de los animales*: 770b9-18). Al lado de Aristóteles, la *Historia natural* de Plinio el Viejo fue una obra muy influyente para los siglos posteriores. En sus páginas, los animales cotidianos conviven con los maravillosos, así como la medicina con la magia. Las razas monstruosas³ hacen su aparición en el

¹ La severidad con que Cicerón aborda los prodigios en *De divinatione* ofrece una clara muestra de su negativa rotunda sobre ellos, lo que pone de manifiesto la tensión entre quienes los avalan (en la obra, representados por su hermano Quinto) y quienes no (su propia voz): “¿Deberemos también aterrarnos cuando nace algún monstruo, bien de animales o bien de hombre? He aquí brevemente la razón común a los dos casos. Todo lo que nace es necesariamente producto de una causa natural, y lo que parece fuera de las leyes ordinarias no puede estarlo nunca de la naturaleza. Investiga, si puedes, la causa de lo que te asombra y te sorprende: si no consigues descubrirla, no por ello dejes de tener por cierto que nada ocurre sin causa natural, y de esta manera disiparás el error a que te haya inducido la sorpresa. Cuando lo hayas hecho así, no te estremecerán los terremotos, ni el cielo entreabierto, ni la lluvia de piedras y de sangre, ni las estrellas errantes, ni los fuegos aéreos. [...] Nada puede hacerse sin causa, ni se hace nada que no pueda hacerse. No puede, por consiguiente, considerarse prodigio que suceda lo que puede suceder. No existen, pues, los prodigios. Si lo raro es prodigio, un sabio es prodigio: pareceme más fácil el parto de una mula que encontrar a un sabio. Dedúcese de todo esto que lo que no ha podido hacerse no se ha hecho jamás; lo que ha podido hacerse no es prodigio, luego no existen prodigios” (Cicerón, *La adivinación*, xxviii: 81-82).

² El monstruo ligado al origen del mundo está presente en la *Teogonía* de Hesíodo y en la *Biblioteca* de Apolodoro (Hesíodo, *Obras y fragmentos*; Apolodoro, *Biblioteca*).

³ El trabajo moderno más completo sobre el tema es, sin duda, el de John Block Fried-

libro VII, pero no como una violación a las leyes naturales, sino como parte de la diversidad de la Naturaleza; se describen los rasgos físicos, las lenguas y las costumbres de unos y otros, situados en la periferia oriental –especialmente en Etiopía, Libia y la India–, donde el calor del sol favorece, según el autor, la diversidad humana que explica las razas monstruosas: “La naturaleza hizo del género humano estas y otras cosas semejantes como objeto de burla para ella, para nosotros, como curiosidades prodigiosas. ¿Y quién podría enumerar una por una las que hace cada día y casi cada hora? Baste para dejar al descubierto su poder, el haber puesto pueblos entre las cosas prodigiosas” (Plinio, *Historia natural*, VII: 20).

man, quien matiza el concepto de monstruosidad adjudicado a las razas en el inicio de su obra: “I call them ‘monstrous’ because that is their most common description in the Middle Ages. But many of these people were not monstrous at all. They simply differed in physical appearance and social practices from the person describing them. Some took their names from their manner of life, such as the Apple-Smellers, or the Troglodytes who dwelt in caves; some were truly fabulous, such as the Blemmyae or men with their faces on their chests. Even the most bizarre, however, were not supernatural or infernal creatures, but varieties of men, whose chief distinction from the men of Europe was one of geography” (Friedman, 1981: 1). Puede parecer que el catálogo de pueblos monstruosos pasa de un libro a otro sin mayores consideraciones, como una suerte de cristalización de monstruos que se repiten en las obras y los autores a través de los siglos. Sin embargo, dentro de esa aparente inmutabilidad, existe una evolución constante, marcada por la construcción de razas nuevas. Friedman compara este proceso de incrementación con la división celular y la mutación, unas veces porque dos o tres razas se combinaron entre sí, otras porque los nombres fueron mal comprendidos y adoptaron nuevas formas. Asimismo, ofrece dos explicaciones para el aumento de las razas monstruosas: por un lado, como una necesidad psicológica de los contemporáneos de Plinio, basada en el ejercicio de la imaginación y en el gusto por lo desconocido; por otro lado, afirma la existencia real de los pueblos descritos y la incompreensión de la alteridad que estos implicaban. En la misma línea que Friedman, Alberto Salamanca Ballesteros distingue entre las *deformaciones físicas* y las *deformaciones culturales*. Afirma que los casos relativos a las “formas monstruosas inexplicables, fisiopatológicamente imposibles, pueden ser el resultado de auténticas malformaciones mal percibidas o mal descritas, o deliberadamente exageradas o comparadas con desacierto en la inagotable dinámica del parecido” (Salamanca Ballesteros, 2006: 124). En cambio, las segundas obedecen a defectos de la percepción y, por eso, el autor coloca imágenes de las razas monstruosas reproducidas en diversos manuscritos medievales, al lado de fotografías de pueblos de orígenes diversos, entre los que se cuentan: los birmanos de lóbulos extendidos, asociados con los *panotios* cuyas enormes orejas llegaban hasta el piso y les permitían cubrirse para dormir e incluso volar; los *suià*, oriundos de la cuenca del río brasileño Xingu, de labios perforados y extendidos progresivamente hasta obtener el tamaño de un platillo, a quienes se vinculó con los *amyctyrae* o labios-platillo; las mujeres Ndebele, para quienes los anillos o collares en el cuello (que puede extenderse hasta 40 cm) son sinónimo de belleza y estatus social, vinculadas en la tradición de las razas monstruosas con los hombres-jirafa o los hombres-grulla (Salamanca Ballesteros, 2006: 111-140).

La medida del hombre, esto es, la forma de asumir lo humano y distinguirlo de lo que no lo es –y que cae en el campo de lo monstruoso–, depende de una serie de factores que se anclan primeramente en la cosmovisión griega, fuertemente etnocentrista⁴. La mayoría de los críticos en materia de teratología (Friedman, 1981; Kappler, 1983; Williams, 1996; Acosta, 1996, Santiestéban Oliva, 2003) hacen referencia, con mayores o menores diferencias taxonómicas, a una serie de factores que participan de la idea de lo monstruoso: a) el hábitat, b) la conducta (alimentaria, sexual, religiosa), c) la existencia o capacidad de lenguaje, d) la organización social y e) los códigos de vestimenta (los cuales también se extienden al armamento). Los aspectos mencionados pertenecen a la *esfera cultural*, pero no hemos de olvidar la *esfera física*, que hizo del monstruo una representación de lo feo, de lo deforme, de lo desproporcionado, de lo exacerbado. Andando el tiempo, ambos se asimilarán al campo moral, como consecuencia, el monstruo resultará de la identificación de lo malo con lo feo, como corresponde a la estética medieval que se ciñe a los pares *pulchrum-bonum / horridum-malum*⁵.

Para el cristianismo medieval, el monstruo representa un problema, que, de hecho, ocupa varios siglos de discusiones. El origen del monstruo implica un cuestionamiento teológico que supone preguntas como: ¿Existieron los monstruos desde el origen de la Creación? ¿Su linaje es el mismo que el de Adán? Si es así, ¿por qué el monstruo no está hecho a imagen y semejanza de Dios, como corresponde al linaje adánico? Si no es así ¿proviene el monstruo del linaje demoníaco? ¿Son los monstruos un error de la Creación? Y si esto es así, ¿es posible que Dios cometa errores? ¿Los monstruos son merecedores del bautismo? ¿Van a resucitar como el resto de los hombres? Y un largo rosario de etcéteras. Dado que la Biblia constituye la fuente principal e incuestionable para el hombre medieval, es allí donde, en principio, se buscan las respuestas a esta serie de interrogantes. Específicamente, será el Génesis el libro más citado para resolver estas inquietudes, puesto que es donde se halla el relato de la Creación. No obstante, la tradición cristiana ajena a las Escrituras, forjada a través de la

⁴ No en vano, términos como *bárbaro* y *xenofobia* provienen etimológicamente del griego, pues “although an alien was usually defined in antiquity with respect to his legal status as a non-national who did not have the protection of the law of the freedom of the city, his legal status was only one of the ways in which he was perceived to be different” (Friedman, 1981: 26).

⁵ Para el tema de la estética medieval, cfr. Eco, 1997, 2004, 2007.

mitología hebrea y del folklore del Antiguo Testamento, como bien estudiaron Robert Graves (1969) y James George Frazer (1994), respectivamente, serán claves complementarias para la explicación del monstruo. A grandes trazos, el cristianismo revela dos actitudes hacia el monstruo. La primera va de la mano con la intención misionera de los comienzos, que observa las razas monstruosas con simpática curiosidad y las considera como parte integral de la Creación, no pueden ser un accidente ni un fallo divino, pues el Dios cristiano es tan perfecto como la Naturaleza aristotélica y no se equivoca; por lo tanto, en su existencia hay un propósito divino aunque no se sepa muy bien cuál es. La segunda actitud es radicalmente opuesta, ya que las razas monstruosas se entienden como una maldición de Dios, como un castigo enviado hacia los hombres por su orgullo y desobediencia. Tampoco en este caso es clara la naturaleza de dicha maldición, frente a la cual se esbozan diversas teorías ligadas a las figuras del Antiguo Testamento, según las cuales las razas monstruosas podrían ser descendientes: a) de los hijos de Adán, quienes violan la prohibición de comer ciertas hierbas, b) de Caín o c) de Ham, el hijo de Noé. Posteriormente, se sumó la explicación de las edades del hombre, partiendo del relato de Ovidio (*Metamorfosis*, I: 231-234), según el cual originalmente habría sido creado un hombre perfecto que poco a poco va entrando en una decadencia, de la que los monstruos son ejemplo⁶.

2. El retrato del monstruo: ver para creer

Mirar al monstruo supone una forma de mirar el mundo, una parte del mundo, un mundo fragmentado. Mirar al monstruo es ver que existe un *otro* que no coincide con *nosotros*; ver lo que nos repugna y nos place, lo que tememos, lo que proyectamos, los límites que quisiéramos cruzar, la sombra, lo familiar que se vuelve extraño. Mirar al monstruo es leerlo en cada una de las partes de su cuerpo, descomponerlo, diseccionarlo, llevar a cabo nuestra propia autopsia teratológica para tratar de entenderlo y, con

⁶ En la tradición occidental existen dos grandes referentes para la resemantización del monstruo en función del cristianismo: Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla. No desarrollaremos aquí las premisas teratológicas de cada uno de estos autores, por una cuestión de espacio. Tampoco nos detendremos en los bestiarios medievales, pero es menester subrayar su importancia durante el Medioevo como parte de la afirmación de los seres monstruosos tradicionales. En el Renacimiento y el Barroco, la mirada hacia el monstruo se desplaza hacia un lado más científico, que irá in crescendo en los siglos posteriores. En parte, esta es la visión que aparece en la obra de Zeno Gandía, como veremos más adelante.

ello, entendernos. El receptor del ser teratológico da cuenta de esa observación de dos maneras complementarias. La primera es la representación iconográfica y, la segunda, la representación textual. Ambas son formas de narración que contribuyen a “leer” la imagen monstruosa; en un nivel iconográfico y en un nivel discursivo, la yuxtaposición de ambos códigos interpretativos contribuye a una condensación de significados que genera diversas posibilidades de interpretación, dando cuenta del carácter polisémico de la imagen. De hecho, no es posible imaginar al ser monstruoso desprovisto de la imagen, como bien subraya Claude Kappler, para quien las ilustraciones monstruosas no son un mero ornamento sino que “el monstruo es un objeto esencialmente visual y por ello el texto se refiere una y otra vez a la imagen, así como la imagen al texto. Ambas formas de expresión se inspiran mutuamente, y es inconcebible hablar del monstruo sin ofrecer su imagen” (Kappler, 1986: 13).

La obra que nos ocupa, *El monstruo* (1878), del escritor puertorriqueño Manuel Zeno Gandía (1855-1930), parece no haber atraído suficientemente la atención de la crítica literaria. Afortunadamente, esta novela –una obra de juventud y que parece ser la primera del autor– ha sido rescatada del olvido y publicada en 2008, de los archivos de la Universidad Central de Bayamón. Su autor fue un médico, escritor, periodista y político, que visitó diversos géneros literarios y que, tras la invasión estadounidense a Puerto Rico, dejó a un lado sus prácticas médicas para concentrarse en la escritura y en la política, orientado hacia la independencia puertorriqueña. Nuestra lectura de *El monstruo* considera la tradición teratológica revisada hasta aquí y propone tres ejes analíticos de índole visual, a saber: a) la focalización, b) el retrato y c) la moraleja.

a) La focalización

En un ensayo titulado “El arte como artificio”, V. Shklovski sostiene que “la *imagen no es un predicado constante para sujetos variables*. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una *percepción particular del objeto*, crear su *visión* y no su reconocimiento” (Shklovski, *apud* Jakobson, 1978: 65. La cursiva es nuestra). Es decir, lo que se predica en torno a la imagen no es igual para todas las personas porque cada persona está situada en un lugar determinado, se mueve en un contexto espaciotemporal preciso, posee ciertas características físicas y psicológicas propias, se relaciona con

el mundo que lo rodea de una manera específica (con la divinidad, con la naturaleza, con los otros seres vivos, con otras mujeres y hombres, consigo mismo). Por lo tanto, cada sujeto es capaz de tener su propia visión sobre la imagen, más aun, de “crear” –al decir de Shklovski– una visión propia de acuerdo con el ángulo desde donde mire el objeto en cuestión. Este ángulo de visión parte de una idea física, esto es, la capacidad del ojo humano de vincularse con la realidad del mundo. Solo cuando vemos un objeto podemos predicar algo sobre él. Entonces, para *relatar* es necesario *ver*. Las preguntas que siguen son: ¿Desde dónde vemos? ¿Desde qué lugar?

Cuando Tzvetan Todorov (1972: 155-192) estudia las categorías del relato se refiere a tres niveles de conocimiento posible en la narración, que sistematiza a través de las siguientes fórmulas: a) narrador > personaje (la visión “por detrás” cuando el narrador sabe más que el personaje), b) narrador = personaje (la visión “con”, cuando el narrador sabe lo mismo que el personaje) y c) narrador < personaje (la visión “desde afuera”, cuando el narrador sabe menos que el personaje), categorías que han sabido asimilarse con el narrador *omnisciente*, *equisciente* y *deficiente*⁷, respectivamente (Tacca, 1973: 64-87). Pero será Gérard Genette quien desarrolle la noción de *focalización* de un modo más extenso (Genette, 1989, 1998). Genette plantea un primer tipo de relato, que denomina *sin focalización* o de *focalización cero*, identificado con el relato clásico. Un segundo tipo es la *focalización interna*, que puede ser variable o múltiple, donde se relata desde la mirada de uno de los personajes o se va cambiando de uno a otro. Un tercer tipo es la *focalización externa*, donde los lectores no tienen la posibilidad de conocer los pensamientos de los personajes, de modo que saben menos que el narrador y ese misterio –funcional al relato, claro está– permanece hasta el final. La focalización es una categoría bastante flexible y, precisamente por eso, puede variar a lo largo del relato, dando como resultado un texto más o menos complejo. Luego, Genette hablará de cuatro subtipos narrativos: a) extradiegético-heterodiegético, b) extradiegético-homodiegético, c) intradiegético-heterodiegético y d) intradiegético-homodiegético (Barthes *et al.*, 1972: 154-208). El concepto de focalización, perspectivismo o punto de vista apunta, por lo tanto, al estudio de la voz que narra los acontecimientos, desde un lugar particular,

⁷ Oscar Tacca prefiere hablar de *suprasciente*, *equisciente* e *infrasciente*, dado que siempre se trata de relaciones (Tacca, 1973: 72).

que no necesariamente se mantiene rígido a lo largo de todo el relato sino que es posible su fluctuación⁸. La elección del tipo de narrador implica que el relato se contará desde un ángulo específico y tendrá, como consecuencia, una visión particular de los hechos. Así las cosas, es posible que un mismo hecho se narre desde diversos puntos de vista; de ahí que no sea posible hablar de la Historia con mayúsculas, singular y objetiva, sino de historias, plurales y subjetivas, como las múltiples posibilidades de narrar un mismo acontecimiento.

Para que el monstruo exista alguien tiene que verlo, el monstruo existe porque hay quien así lo atestigua. La novela de Zeno Gandía presenta un narrador testigo en primera persona, que se fija desde el “Prólogo”, pero que también realiza numerosísimas intervenciones a lo largo de la obra. Así, la voz narradora se fija como la primera *auctoritas* del relato, secundada luego por la del doctor Gedeón Haro, ambas profundamente racionalistas. Así, el narrador afirma que el libro constituye “el resultado del estudio de un problema” (*El monstruo*: 20) y se interesa por la búsqueda de “argumentos” (*Ibid*: 20) para Zeno Gandía presentar su “tesis” (*Ibid*: 20). El énfasis en el raciocinio vuelve a ponerse de manifiesto de la mano de los estereotipos binarios de género, cuando presenta la dualidad entre *pensar* y *sentir*, acciones atribuidas al hombre y a la mujer respectivamente⁹.

⁸ El siglo xx explota otras técnicas narrativas de la mano de la focalización. Durante la primera posguerra se rechaza vehementemente al narrador omnisciente, rechazo que se ve acrecentado a partir de los años cincuenta. El desarrollo del psicoanálisis favorece las nuevas formas de narración y el hallazgo de otros procedimientos. Así, técnicas como el *monólogo interior*, el *soliloquio* y el *estilo indirecto libre* llegan para enriquecer el punto de vista. Otro término vinculado con las voces narrativas, acuñado por Mijail Bajtin a propósito de Dostoievsky y adoptado posteriormente por la crítica literaria, es el de *polifonía*, es decir, la concurrencia de distintas voces en un mismo relato. Cfr. Bajtin, 1986; Tacca, 1973. Por otro lado, Graciela Reyes ha destacado la citación en la literatura como una de las formas polifónicas, mecanismo que pone en juego Zeno Gandía en *El monstruo*. El primer caso de la obra es la fábula de la aldeana y el cántaro de leche (Zeno Gandía, *El monstruo*: 30). Luego aparece a partir de las lecturas del protagonista: Jules Michelet (*Ibid*: 57); *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas hijo (*Ibid*: 62); *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo (estrictamente no alude a la obra sino a Quasimodo) (*Ibid*: 65) y Edgar Allan Poe (*Ibid*: 70). Cfr. Reyes, 1984. Nótese que todos, excepto Poe, son franceses del siglo xix. Independientemente de las lecturas de Claudio, ponen de manifiesto las lecturas del propio Zeno Gandía, que se había formado en España y Francia.

⁹ De hecho, la obra se plantea dirigida exclusivamente a un lector masculino, que será capaz de entenderla. El narrador insta a esconder el libro de las esposas, que podrían mostrarse sensibles frente al relato, en tanto que los hombres podrán razonar, lo mismo que el narrador, y arribar a la tesis propuesta. Más aun, podrán “opinar, porque sentís

Ya en el inicio del “Prólogo”, se mencionan los “grandiosos espectáculos de la naturaleza” (Zeno Gandía, *El monstruo*: 19), sintagma que funciona como una prolepsis del retrato que luego se hará de Claudio. La espectacularidad propuesta, ligada íntimamente con la vista, es propia del ser monstruoso pero también del sujeto que mira el monstruo-espectáculo. En el capítulo I, donde se presenta a María Santos y Juan Daroca como un joven matrimonio ejemplar que desea un hijo, aparecen tres elementos que serán de vital importancia para la comprensión del sujeto monstruoso—materializado en el capítulo II, en la figura de Claudio, el niño monstruoso—: la naturaleza, la ciencia y la superstición. La primera aparece como una fuerza inconmensurable, a la que el narrador juzga con dureza:

¡Oh, naturaleza! ¡Tú eras la responsable, si la felicidad iba poco a poco huyendo de aquel nido! Volcán cubierto de nieve, árbol sin sombra, cauce de florida margen, pero seco y sin murmullos. [...] ¡Tú, sólo tú eras la culpable! Si tal hiciste, ¿por qué negabas el complemento anhelado por los esposos? ¿Por qué privabas de realidad aquel sueño? (*Ibid*: 26)

Las imágenes propuestas para la naturaleza constituyen metáforas de la esterilidad, que se plantea como un problema para el matrimonio, cuya vida es “perezosa y raquítica”, “sombria y triste” (*Ibid*: 26)¹⁰. Sobre el segundo elemento, la ciencia, se dice que “anduvo a ciegas” (*Ibid*: 26), reforzando el carácter visual con el que se ha venido caracterizando la razón. A esto se opone el tercer elemento, la superstición, que entra en juego cuando María consulta a dos gitanas sobre sus posibilidades de ser madre; mientras que una de ellas se lo confirma, la otra se lo niega, cuestión que pone en jaque la legitimidad del conocimiento popular, reforzando el raciocinio que sustenta toda la obra. El capítulo cierra con la mención de una

menos” (*Ibid*: 21). Queda para otra ocasión un análisis de la obra enfocado desde la perspectiva de género, sobre este pasaje en particular y sobre la construcción de los personajes en general.

¹⁰ La idea de la inutilidad del matrimonio sin hijos viene de antaño, del mismo modo que las imágenes sobre el vacío, el desierto, el agua seca, etc. Creemos que también constituye una cuestión interesante para el análisis de la obra desde la perspectiva de género, donde la mujer está destinada a ser madre y, si no cumple con este cometido, no se realiza en su femineidad.

“metamorfosis” (*Ibid*: 27) de María, que traduce su condición de embarazada, pero que nos interesa especialmente porque es un término propio de la teratología, que sin duda funciona como prolepsis del niño monstruoso que nacerá a continuación.

b) El retrato

El retrato es a la pintura lo que la descripción es a la literatura. Nosotros consideraremos el término *retrato* no en un sentido exclusivamente pictórico sino más bien laxo. Hablaremos, por tanto, de retrato del monstruo considerando tanto su descripción en un nivel discursivo cuanto su iconografía en un nivel plástico. La decisión obedece a enfatizar los aspectos visuales que enmarcan el asunto de este trabajo. Sobre el vocablo *retrato*, escribe Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*:

la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuēta, cuya efigie y semejança, *es julto* quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hazia cō mas perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las quales, y por los reuerfos de las monedas, tenemos oy dia noticia de las efigies de muchos Principes, y personas señaladas. Dixose à retrahēdo, porq̄ trae para sí la semejança y figura q̄ se retrata. Retratador, el pintor, oficial de hazer retratos (Covarrubias, *Tesoro*: 11).

De esta definición podemos inferir algunas cuestiones relevantes. En primer lugar, que no se retrata a cualquier persona sino que los sujetos retratados son “persona[s] principal[es]” y “señaladas”, como por ejemplo los príncipes u otra gente noble. En segundo lugar, que la finalidad del retrato es pasar a la historia, lo que en la época se vincula con permanecer en la memoria. En tercer lugar, Covarrubias pone atención al soporte: si antes los retratos se realizaban sobre metal y piedra, como puede verse en las esculturas y en las monedas, ahora se trata de un lienzo. En cuarto lugar, el tema de la semejanza resulta de vital importancia, pues la esencia del retrato radica, precisamente, en establecer una relación de semejanza entre el sujeto retratado y el objeto-retrato. Tengamos presente que la cuestión de la semejanza aparece destacada por Aristóteles como uno de los rasgos esenciales de la generación de los animales; de hecho, los seres mons-

truosos aristotélicos se clasifican en orden al grado de semejanza que tienen con sus progenitores, dado que, en la medida en que se distancian de ellos (y por lo tanto, la semejanza es menor), aumenta la monstruosidad. Ergo, la semejanza es indirectamente proporcional a la monstruosidad. Finalmente, en quinto lugar, Covarrubias guarda un lugar especial para el denominado “retratador”, el pintor encargado de hacer retratos; es decir, existe un sector especializado dentro de los pintores que se ocupa de hacer retratos, más aun, el puesto de “retratador” es nada más ni nada menos que el pintor que realiza retratos de manera “oficial”, quiere decir, en la corte. En síntesis, hay pintores oficiales que se mueven en el ámbito cortesano, donde retratan a los príncipes y a otros personajes de renombre, a fin de dejarlos en la memoria de las gentes de los siglos venideros como reflejo de los hombres¹¹ importantes de su tiempo, en imágenes semejantes a la realidad. Sin embargo, hay que considerar que, lejos de ser una representación fiel de la realidad y de mostrar “semejanza” en el sentido atribuido por Aristóteles y Covarrubias, el retrato es un género pictórico que, al igual que otros, responde a una serie de convenciones plásticas (Burke, 2005: 24-32). Cabe preguntarse, entonces, si el retrato del monstruo posee también sus propias convenciones y, de ser así, cuáles son. La imagen monstruosa se transforma y queda sujeta a continuas variaciones no solo en lo que al texto se refiere sino también en cuanto a la iconografía, lo que pone de manifiesto tres cosas. Otra herramienta útil para nuestro análisis es la que subraya Nancy Jean-Luc, en *La mirada del retrato*, cuando afirma que “el cuadro puede ir acompañado de una inscripción concerniente, por ejemplo, a la gloria y a los méritos del personaje, o bien a la verdad o fidelidad de la representación misma” (Jean-Luc, 2006: 22-23). Esto es lo que Peter Wagner denomina *iconotexto*, carteles, inscripciones o subtítu-

¹¹ ¿Y las mujeres? No aparecen particularmente señaladas por Covarrubias; de hecho, el autor del *Tesoro* habla de los príncipes pero no, por ejemplo, de las princesas ni de las reinas. No quiere decir que no haya retratos de ellas. La ausencia de las mujeres en esta referencia es una más de todas las que aparecen en la historia lexicográfica; no responde, claro está, a un olvido sino que es una ausencia intencionada. Borrar las huellas femeninas de la historia, sobre la que aparentemente las “personas señaladas” han sido únicamente hombres. Las “memorias” priorizan igualmente lo masculino sobre lo femenino; de ahí la necesidad planteada por Perrot (2009) de encontrar nuevas fuentes que revelen la presencia femenina, pues en la ausencia hay en realidad un silencio forzado. Sobre el retrato femenino y sus diferencias con el masculino, hemos investigado en “Imágenes caninas medievales. Textos y contextos” (Orsanic, en prensa). Allí, estudiamos la figura del perro en los retratos y cómo los distintos tipos de canes aparecen como una extensión simbólica del sujeto retratado, poniendo de manifiesto los estereotipos de género.

los que permiten que la imagen se transforme en un objeto que puede ser leído de forma literal y metafórica por el receptor (Burke, 2005: 49-50 y 181).

Sobre la descripción, considerada por la retórica clásica como la *ancilla narrationis* e identificada con el ornato del discurso, señala Genette que, además de esta primera función *decorativa* en un marco puramente estético, hay una segunda función *explicativa* y *simbólica* cuando la descripción es a la vez causa y efecto del sujeto/objeto que se describe (Barthes *et al.*, 1972: 198-202). Esta segunda funcionalidad es la que destaca Sofía Carrizo Rueda cuando se refiere a los “fragmentos de mundo”, es decir, a las “imágenes de mundo” que pueden inferirse en un relato a partir de las descripciones:

La funcionalidad de las descripciones crece hasta constituirse en el verdadero sostén del discurso. A través de ellas se va configurando esa especie de friso que en realidad, lo que pretende presentar es una suerte de “gran espectáculo” de un “fragmento de mundo”, que provoque actitudes en los receptores como el asombro, la satisfacción del deseo de saber, la reflexión, el gozo estético, la emoción, la empatía o el rechazo viscerales. [...] Las descripciones no “empujan” hacia delante sino que “retienen” la atención del receptor, pues actúan como adjetivos que van revelando todo lo relativo a una “imagen del mundo” que el discurso asume como escritura de cierto espacio recorrido. (Carrizo Rueda, 2008: 20)

Si enmarcamos la descripción en el sentido visual que venimos trabajando, acordaremos con Miriam Álvarez que “todo lo que percibimos puede describirse” (Álvarez, 2010: 40). La descripción permite representar lingüísticamente ese mundo, sea real o imaginario, y ponernos en relación con otros hombres, con los animales y los vegetales, con los espacios naturales o artificiales donde habitamos. “¿Qué es? ¿Cómo es? ¿Qué partes tiene? ¿Para qué sirve? ¿Qué hace? ¿Cómo se comporta? ¿A qué se parece?” (Casalmiglia y Tusón, 2001: 279) son preguntas que guían el contenido de la descripción. Si bien puede ser dominante en algunos tipos discursivos, lo más frecuente es que aparezca de forma mixturada con los

otros tipos (narración, descripción, argumentación, explicación, diálogo). Entre sus rasgos propios más significativos está el uso del léxico nominal (sustantivos y adjetivos), así como también de los verbos *ser*, *estar*, *haber*, *parecer*, *tener*, *constituir*, *presentar*, entre otros. Se utiliza generalmente el tiempo presente o el pretérito imperfecto. La enumeración¹² es el procedimiento discursivo más frecuente en los segmentos de tipo descriptivo. A menudo, las descripciones se acompañan de representaciones gráficas como los diagramas, los esquemas, los mapas, las ilustraciones, las fotografías (Casalmiglia y Tusón, 2001: 279-293). Por otro lado, es posible distinguir tres grandes bloques en la descripción, tal como apunta Jean-Michel Adam (1992): a) el anclaje descriptivo, b) la aspectualización y c) la puesta en relación, es decir, el tema general, las características y el vínculo con el mundo exterior, respectivamente. Lo que hace Adam es delinear la superestructura descriptiva, en términos de Van Dijk (1996^a: 141-173; 1996^b: 43-58). También serán tres, según Alonso Schöckel, las fases por las que atraviesa el sujeto que describe: a) la observación, b) la reflexión y c) la expresión (Schöckel, 1972). Así, es posible advertir que la descripción precisa una primera etapa de internalización, donde el sujeto observa y reflexiona sobre un objeto determinado en un acto introspectivo, a fin de arribar a una síntesis de elementos que le permitan exteriorizar el tercer paso, la expresión descriptiva propiamente dicha.

Veamos cómo funciona el retrato en la obra de Zeno Gandía. Como dijimos, el monstruo precisa testigos que den cuenta de su existencia; así será en el parto de María, donde “primas, tías y comadres invadieron la casa” (*Ibid*: 29), además del médico y una antigua criada. Como se ve, el parto aparece como un espacio exclusivamente femenino donde la única figura masculina –y la que ostenta mayor autoridad– es la del galeno. Es él quien introduce las primeras referencias a las teorías teratológicas después del nacimiento de Claudio:

La ciencia [...] tiene misterios inextricables. [...] En esos percances inevitables e inconscientes por parte del hombre; en esos *rara avis* que hacen exclamar *Felix qui potuit cognoscere causas*, la ciencia ha procurado poner su providente mano... ¡Inútil empeño! La teratología laboriosa

¹² Cfr. “*Enumeratio*”, en Lausberg, 1983: 147-150.

recibe en sus brazos y clasifica a los *unitarios* y a los *dobles*; conoce a los *autósitos*, a los *onfálicos*, a los *parásitos* y también a los *autocitarios* y parasitarios. Todos nacen destinados a morir o destinados a ocupar el puesto de los desheredados... [...] ¿Qué importa que Gall y Spurzhein se afanen por averiguar el porqué de los *acéfalos*, *anancéfalos*, *acefalóstomos*, *acefalogastros* y *acefalobranquios*? Sus investigaciones se estrellan siempre con la impotencia y ¡ay! de ellos, si se aventurasen en una experiencia arriesgada, porque: *Vulnera capitis nunquam sine periculo*. ¿Serán todas estas acefalomanías, dependientes como creen Morgagni, Huller y Sandifort, de la *hidrocefalia*?... ¿Quién lo sabe?... ¡La ciencia, la luminosa ciencia camina a oscuras!. (*Ibid*: 33-34)

Tal como señala Miguel Ángel Náter, el lenguaje del médico es un reflejo del discurso ilustrado, oscuro para quienes lo oyen y que refuerza, a través de la palabra monstruosa, la monstruosidad del niño: “Esa indiferencia coincide con la impotencia de la ciencia, con la ausencia de conocimiento que se expone muy bien, desde la perspectiva ilustrada, en la paradójica ciencia, la cual siendo luminosa camina a oscuras” (Náter, *apud* Zeno Gandía, *El monstruo*: 12). El médico se refiere al recién nacido como “ese ser infeliz que bajo tan horrible prisma se os presenta”, “una carcajada cínica de la naturaleza”, “una mueca epiléptica de esa reina generadora tan pródiga unas veces, tan implacable otras” (*Ibid*: 34)¹³. Asimismo, la oposición entre la *oscuridad* de la ciencia, y los verbos *contemplar* y *mostrar* ponen el acento en la importancia de visualizar al monstruo, cuyo retrato por parte del médico continúa en un plano cientificista, ajeno por completo a los padres:

No creáis por eso que vais a encontrar una heterotaxia o hemiteria, no; su génesis ha sido más benévola con él al engendrarlo compatible con la vida. Veréis en él una mo-

¹³ La risa, las carcajadas, las muecas han sido muy estudiadas a propósito de lo monstruoso y, específicamente, en su relación con lo diabólico. Por ello, no es extraño encontrar numerosos monstruos sonrientes o haciendo muecas en las representaciones plásticas de monstruos y animales del bestiario demoníaco.

noftalmia, un pelorino, una cíforis y una macrocefalia, hasta generosidad ha habido puesto que encontraréis en él órganos excedentes que... (*Ibid*: 33-34)

Cansado del discurso incomprensible del doctor, Juan decide ver a su hijo, cuyas deformidades le causan horror y lo dejan petrificado, ciertamente el mismo efecto que provoca Medusa en quienes la miran. El narrador defiende la reacción del padre apelando a la “lógica” (*Ibid*: 36) y por primera vez aparece el vocablo *monstruo* para definir a Claudio: “Un monstruo horrible, un ser espantosamente feo, una pirueta satánica de un sátiro, una blasfemia a la estética. Una víbora sin duda concibió su busto y un búho lo dibujó en el lienzo de la vida” (*Ibid*: 36)¹⁴. Luego, el retrato cientificista antes hecho por el médico es retomado por el narrador, de una forma más llana:

Aquel ser extraordinario tenía la cabeza enormemente voluminosa y la cara empujada, replegada a un rincón de aquel esferoide, parecía más que una región, un apéndice. Anchos y largos pabellones de las orejas como péndulos sobre las partes laterales. En la cara sólo tenía un ojo, el otro lo había robado una atrofia en el claustro materno. El labio superior estaba dividido en dos y replegado en su centro sobre la encía construyendo un leporino completo. El cuello era corto; la cavidad del pecho, irregular, y su columna vertebral, viciosa: era jorobado. Y finalmente en la mano derecha tenía seis dedos perfectamente desarrollados. (*Ibid*: 36)

La reacción de María actúa como contrapunto de Juan, pues en ella vemos el arquetipo de la madre romántica: “(¡Oh! ¡Madre sublime! ¡Oh! ¡Sacrosanta e incomparable madre!)” (*Ibid*: 37) que lo besa y lo amamanta. Dicha oposición está presente en toda la novela, pues mientras el padre desprecia a Claudio, la madre lo ama y lo protege. El médico, por su parte, representa un lugar intermedio, ya que procura que Juan cambie de opinión y valore las dotes de su hijo, monstruo devenido en artista, pero se acerca a

¹⁴ Nótese la presencia de dos animales vinculados con el bestiario demoníaco. Cfr. Charbonneau-Lassay, 1997.

Claudio como un objeto de estudio: “Amaba el caso raro, amaba el fenómeno. Su imaginación investigadora se recreaba en el análisis de las ecuaciones de la naturaleza. Los buscaba, los deseaba, los apetecía” (*Ibid*: 40). Para Gedeón Haro, el médico, Claudio representa un objeto de deseo, que resulta valioso en cuanto es extraño; así, Haro se pone en la fila de los médicos de los siglos XVI y XVII, para quienes el sujeto monstruoso constituye un objeto de poder, disputado con los padres y con otros colegas. A través del *Traité de Tératologie* de Saint-Hillaire (1837), podemos ver cómo el monstruo ha abandonado su lugar de maravilla para colocarse en un espacio nuevo: un desafío para la ciencia; por eso, con Saint-Hillaire terminan los tratados de monstruos y la figura monstruosa se refugia, de ahí en adelante, únicamente en la literatura. De este modo, asistimos a un proceso de *secularización del monstruo*, donde se reemplazan las causas divinas por las puramente científicas, un corte radical que, lejos de producirse de la noche a la mañana, ha sido el resultado del largo camino recorrido por el monstruo. Sin embargo, a nivel popular se seguirá cultivando la monstruosidad a modo de espectáculo. La diferencia entre la *deformación cultural* y la *deformación física* como generadoras de monstruos —esto es, la percepción del Otro como diferente sobre el paradigma exclusivo de la mismidad, por un lado; y las malformaciones y anomalías corporales, por el otro— sirve para entender cómo las enfermedades y las anormalidades físicas reales se transformaron en monstruos. Aunque esto pueda parecer una cuestión anclada en el tiempo y en la ficción, se prolonga a lo largo de los siglos de diversas formas que rebasaron el plano artístico y tocan de lleno la realidad histórica; vinculada con aspectos culturales, religiosos, estéticos y políticos, aunados por las instituciones de poder que ponen en juego un constructo de imágenes reelaboradas en orden a los intereses de cada época.

Rápidamente, Claudio cobrará un carácter espectacular:

Claudio era una notabilidad: a los pocos días de nacido tenía fama en el barrio, en el pueblo y en la provincia. ¡Patrimonio de las grandes hermosuras y de las grandes fealdades! Todos, amigos y extraños, deseaban vivamente conocer el “mons parturiens” como algún mal intencionado le llamaba. En tanto María le alimentaba con el licor de sus pechos y suspiraba con tristeza cuando dormido en sus brazos observaba de cerca sus monstruosidades. (*Ibid*: 41)

La cita plantea una oposición en cuanto a la espectacularidad del niño monstruoso: por un lado, la mirada desde afuera por parte de los pobladores y provincianos que se acercan para verlo como espectáculo notable, como un monstruo de feria; por otro lado, la mirada desde adentro que se corresponde con la intimidad materna. Así, volvemos sobre la idea del monstruo como un objeto eminentemente visual. Claudio no juega, posee un carácter melancólico y triste, no sonríe, es solitario, se convierte en un artista con dotes para la talla, la escultura y la literatura; lo que permite construir una imagen del monstruo melancólico, intelectual, artista y solitario –muy propia del siglo XIX–. Como bien subraya Náter, Claudio tiene “conciencia de su propia monstruosidad” (Náter, *Ibid*: 16) y encuentra en el arte un medio de expresión de lo bello. Tomando estas características de su personalidad que van desarrollándose a medida que crece, el narrador introduce un nuevo retrato de Claudio:

Consecuente al horóscopo de Gedeón Haro, su carácter era triste y retraído. Vivía entregado a sus estudios y a sus libros, frecuentaba los sitios más solitarios y muy pocas veces concurría con amigos a diversiones, ni visitaba a nadie. Su mayor encanto eran la meditación y la escultura. En cuanto a sus fealdades se habían acentuado más. Era bajo de cuerpo, ancho de hombros, grande de cabeza y torcido de pies. En B... le llamaban algunos: *el monstruo*; otros más compasivos le conocían por “el pobre Claudio”. (*Ibid*: 56-57)

El nombre que recibe en el pueblo, homólogo a la novela, da cuenta de su condición teratológica, que lo coloca en el margen social, margen que corresponde al espacio propio de los seres monstruosos, condenados siempre al borde, al límite, al afuera.

c) La moraleja

La noción de moraleja se remonta a la Antigüedad Clásica, de la mano de la literatura didáctica, que se construye sobre la premisa *prodesse et delectare*, el adagio horaciano¹⁵ que ve en la literatura un modo de “enseñar

¹⁵ Nos referimos a la *Epístola a los pisones* o *Arte poética*. Cfr. HORACIO, *Arte poética y Otros poemas*.

deleitando” y encuentra una de sus máximas expresiones en las fábulas de Esopo¹⁶. Asimismo, entre los cuentos folklóricos de tradición oral —posteriormente reescritos a lo largo del siglo XIX por los hermanos Grimm, Charles Perrault y Hans Christian Andersen—, hay moralejas que mantienen su forma en verso rimado, acaso como una herencia de la oralidad que los precede. Todos recordamos que no hay que hablar con extraños en la piel del lobo de Caperucita Roja; que si hacemos de la mentira un hábito nadie nos creerá cuando digamos la verdad, como le ocurre al pastor de ovejas Pedrito; que la belleza de una persona no se agota en su exterior, como advierte Bella frente a la Bestia. En los relatos infantiles¹⁷, la moraleja representa la *normativización de la infancia*, donde se señala aquello que el niño debe recordar a manera de enseñanza y lo mal que le puede ir si se desvía del camino señalado. Así, los personajes de los relatos encarnan ejemplos y contraejemplos donde se pone en juego una serie de valores de carácter moral.

En los relatos tradicionales, los seres monstruosos funcionan narratológicamente como un obstáculo que el héroe debe vencer. Este mismo esquema de herencia mítica vuelve a aparecer en los libros de caballerías, donde el héroe batalla con el monstruo, al que siempre vence —no sin dificultad— como una prueba inmediata de que el bien siempre triunfa. Ahora

¹⁶ Estas llegarán a la Edad Media a través del *Esopete ystoriado* (Zaragoza, Pablo Hurus, 1482). Más adelante, en las *Fábulas en verso castellano* de Félix María Samaniego, que recupera a Esopo, se mantiene la misma estructura con moraleja final incluida. En el comienzo, el autor insiste en el propósito didáctico de sus fábulas: “que en estos versos trato / de daros un asunto / que instruya deleitando” (Samaniego, *Fábulas en verso castellano*: 10). Durante la primera mitad del siglo XIV, asistimos al nacimiento del relato enmarcado en España de la mano de *El Conde Lucanor* del Infante don Juan Manuel, quien vuelve sobre la premisa horaciana desde el prólogo, donde afirma: “Et porque cada omne aprende mejor aquello de que se más paga, por ende el que alguna cosa quiere mostrar [a otro], dévegelo mostrar en la manera que entendiere que será más pagado el que la ha de aprender” (Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*: 49). En la obra, el consejero Patronio narra una historia (“açúcar o miel o alguna cosa dulce”) al Conde cada vez que tiene que responder una de sus inquietudes; al final de cada historia, Patronio enfatiza la moraleja (“melizina que aproveche al figado”), de la que el conde deberá extraer la solución para su problema personal. Además, el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (Zaragoza, Pablo Hurus, 1493), la obra a través de la cual se trasvasa al castellano medieval el *Calila e Dimna* persa, de Abdalá Benalmocaffa, es importante para considerar los orígenes de la literatura didáctica.

¹⁷ Aunque en sus orígenes los cuentos folklóricos no se vinculan con el universo infantil, sino que se dirigen a los hombres en general, el tiempo hará que estos géneros se vean ligados a la infancia, a medida que se van despojando de los elementos más siniestros de sus orígenes. El universo de Walt Disney ha sumado sus fichas para que el relato folklórico perviva de un modo bastante más edulcorado, que es en nuestros días parte del imaginario generalizado sobre los cuentos de hadas.

bien, el monstruo que nos presenta Zeno Gandía no es un monstruo con el que se debe combatir. Por el contrario, hay un interés por la “novedad” que implica su existencia, por su conservación¹⁸, por su descripción pretendidamente científica y objetiva. No obstante, todavía se arrastran sedimentos morales en el cuerpo monstruoso, que nos permiten hablar de una moraleja. Unas veces, esta se presenta de forma explícita y otras, de modo implícito pero siempre atiende a la *moralización del cuerpo monstruoso*, que se traduce en la normativización del cuerpo físico.

Lo dicho hasta aquí nos hace pensar en tres posibilidades para abordar el cuerpo monstruoso en la novela que nos ocupa: a) *el cuerpo físico*, donde el monstruo se vincula con la ciencia, que ve en las leyes naturales la pauta de normalidad para evaluar al sujeto monstruoso y cuya voz está encarnada en el médico, Gedeón Haro; b) *el cuerpo moral*, que mira al monstruo desde un punto de vista religioso y, aunque ya no se hable necesariamente del “pecado” como en otro tipo de fuentes teratológicas, subyace la idea de un castigo o una advertencia divina; si bien no hay

¹⁸ “Todos nacen destinados a morir o destinados a ocupar el puesto de los desheredados [...]. Su génesis ha sido más benévola con él al engendrarlo compatible con la vida” (*Ibid*: 33-35). Las palabras del doctor Haro reproducen aquí también las líneas teóricas de la teratología moderna, como lo subrayó oportunamente Esteban Santiestéban Oliva, el monstruo “nace para morir” (Santiestéban Oliva, 2003: 104). Por otro lado, la cuestión de los monstruos *desheredados*, como apunta el médico, posee una doble explicación: de un lado, es una metáfora del lugar marginal que ocupa el monstruo; de otro lado, encuentra su contrapartida en el derecho. El estudio de los monstruos nos obliga a volver sobre algunos conceptos relevantes de Michel Foucault, a propósito de las normas, de las reglas y de las prohibiciones, de los aspectos que la sociedad considera como parte del centro, de aquellos que son relegados al exterior y de los que, ni adentro ni afuera, permanecen en un dudoso margen que no es ni lo uno ni lo otro. El monstruo irrumpe con desorden en una naturaleza ordenada pero también lo hace en la sociedad, que debe adaptar sus normas para contemplar las desviaciones del ser monstruoso y sus castigos. En palabras del autor, el monstruo “es la infracción, y la infracción llevada a su punto máximo. Y sin embargo, a la vez que es la infracción (en cierto modo, infracción en estado bruto), no suscita, por el lado de la ley, una respuesta que sea una respuesta legal. Puede decirse que lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz” (Foucault, 2007: 61-62). De ahí que lo defina como un problema de índole jurídico-biológica, lo cual no deja de ser cierto, si bien nosotros creemos que los seres teratológicos exceden esta duplicidad y nos permiten el estudio desde un plano mucho más abarcativo que contempla asimismo otras disciplinas. Particularmente significativo para el plano legal es el caso que relata Foucault a propósito de dos hermanos siameses, uno de los cuales había cometido un crimen. El problema estaba en saber si la ejecución debía ser solo para uno de ellos o para los dos; al margen de considerar que si uno era ejecutado, su gemelo probablemente moriría poco tiempo después (Foucault, 2007: 70-71).

personajes religiosos en la obra que pongan el acento en estas cuestiones, Claudio es bautizado¹⁹; y c) el *cuero cultural*, que resulta del imaginario teratológico propio de un contexto determinado, como la suma o el resultado de los dos tipos anteriores. Esta última categoría aúna los prejuicios y arquetipos propios de la monstruosidad; los temores de todo lo que representa la idea del *otro*, que ponen en jaque la propia identidad, la tensión entre los límites, las barreras que impiden el pasaje de un lado al otro y que no siempre están tan claras o, mejor dicho, las barreras que se delimitan con claridad por parte de las instituciones de poder pero cuyo cruce resulta siempre tentador.

La correspondencia entre los pares *pulchrum / bonum* y *malum / horridum* forma parte de la estética antigua y medieval, según la cual se interpretó al monstruo tradicionalmente. Así, el monstruo, feo por definición, es también malo, mientras que la belleza exterior se identifica con la interior o virtuosa²⁰. Sin embargo, el doctor Haro quiebra esta idea cuando intenta hacerle comprender a Juan que la monstruosidad de su hijo no va más allá del plano físico:

¿Se ha creído usted sin duda que la moral corresponde al físico? Pues bien: vive usted equivocado. Sépalo usted,

¹⁹ Sobre el bautismo del monstruo, hemos publicado dos artículos, que ponen de manifiesto un cambio de paradigma sobre la monstruosidad, pues ya no se trata de expulsar, convertir o eliminar al ser monstruoso, sino de integrarlo dentro de un grupo de poder, el cristianismo. Asimismo, existe un formulismo condicional para llevar a cabo el ritual del bautismo monstruoso, que se repite de forma más o menos uniforme en el *corpus* consultado. Cfr. Orsanic, 2013: 225-264; Orsanic, 2015: en línea.

²⁰ La proporción constituyó, junto con la luz, el concepto de belleza en la estética medieval. Umberto Eco ha dedicado un capítulo de su *Arte y belleza de la estética medieval* a la proporción, donde recupera la definición que sobre ella hacía san Agustín: “*Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quidam coloris suavitate* (¿Qué es la hermosura del cuerpo? Es la armonía de las partes acompañada por cierta suavidad de color). Esta fórmula reproducía una casi análoga de Cicerón” (Eco, 1999: 42). El pensamiento griego sobre el tema se plasma en autores como Pitágoras, Policeto, Galeno y Vitrubio. El hombre, como representación del microcosmos, se vincula al macrocosmos también de manera proporcional, que rige a su vez una doble esfera matemático-estética. Por lo tanto, cada una de las partes de su cuerpo debe presentar una armonía proporcional con las demás y con la unidad del todo; si, en cambio, la cabeza, los brazos o las piernas son excesivamente mayores o menores que el resto, vale decir, si no se ajustan a la proporción que deberían comportar (“el rostro será la décima parte del cuerpo, etc.”), el resultado son la desproporción y el contraste, ideas que redundan en la fealdad, en la monstruosidad, en la alteridad, como es el caso de los enanos que aquí nos ocupan (Eco, 1999: 42-57).

Claudio es un tesoro, un tesoro que debiera llenarle de orgullo y vanidad. Encierra en sí algo que vale más, infinitamente más y que usted no comprende. ¿No es esto preferible a lo contrario? Lucrecia Borgia²¹ llena de belleza guardaba escondida el agua Tofana; una laguna la vemos serena y poética y quizás oculta el miasma venenoso [...]. Si las juzgáis apegado a un ideal, como la mayor parte del género humano, ¡bizarra manera de encontrar la belleza! Siempre pretendiendo un ideal absoluto al que ajustamos nuestros sueños y no tenemos en cuenta que en este mundo es relativo todo. ¿Sabéis lo que primitivamente fue la Venus de Milo? Un informe pedazo de granito, donde tal vez reposó su fatiga el viandante peregrino al que luego el arte hizo bello, y el mérito, inmortal. ¿Qué fueron antes esos prodigios de belleza artística? ¿El Partenón, la aguja de Cleopatra, la catedral de Strasburgo, el Escorial, qué fueron?... piedras toscas que no hubiéramos osado admirar al hallarlas en nuestro sendero y que el arte redimió haciéndolas imperecederas. Del mismo modo, Claudio, una masa conjunto de fealdades físicas hoy, pudiera ser mañana dechado de bellezas morales [...]. En el hombre es buena la belleza, pero es mejor la bondad [...] vos no queréis a vuestro hijo porque no empalmó con vuestros antojos estéticos (*Ibid*: 44-49).

De este modo, el doctor se hace eco de lo que había sido planteado por el narrador en el “Prólogo”, a propósito de establecer una teoría. Se trata de una teoría de la belleza que intenta romper la identificación de la belleza física y la moral, de acuerdo con la doctrina clásica. Claudio se convierte en un artista excelso y su corazón está lleno de virtudes aunque

²¹ No es casual que el ejemplo del doctor sea precisamente una mujer. La imagen de la belleza engañadora de las mujeres, identificada con lo demoníaco, es un motivo literario que ha encontrado las más diversas representaciones. La Dalila bíblica y la Lilith de la mitología hebrea muestran la génesis religiosa, los libros de caballerías están poblados de doncellas engañadoras y muchas otras obras modernas han hecho uso del arquetipo de la *femme fatale*. Cfr. Bornay, 1995. Los cuentos folklóricos aluden a numerosas mujeres engañadoras, a quienes con frecuencia vinculan con la infidelidad. Por su parte, los escritores morales del Siglo de Oro participaron de esta construcción femenina engañadora; sirvan de ejemplo las obras de Juan Luís Vives (en línea), *La formación de la mujer cristiana* y *Los deberes del marido*.

su exterior sea un cuerpo monstruoso. Por otro lado, se perfila el personaje de Mauricio, prometido de la bella Ana, de quien nuestro monstruo está enamorado en secreto. Mauricio representa el contrapunto de Claudio, pues su belleza exterior es inversamente proporcional a la interior. Conocemos a Mauricio indirectamente en el capítulo IV, a partir de un interludio epistolar entre Ana y su hermana Valentina, quien le revela las conductas bellacas del joven: un donjuán, jugador, perezoso, mentiroso y vividor. Apunta el narrador que “estaba perfectamente hecho, ajustado al figurín materialista de la época. Mucha belleza física, pero lodo en el alma” (*Ibid*: 55). Asimismo, el título del capítulo lo coloca en un lugar demoníaco: “Un primo del demonio” (*Ibid*: 51).

Ciertamente, el monstruo se halla en el centro de todas las miradas por su cuerpo malformado, pero nos interesa cómo el sujeto monstruoso desplaza, a su vez, su propia mirada hacia otro: Ana. Claudio contempla a Ana, más aun, la espía durante un tiempo, la observa dar de comer a su ruiseñor²² y va tallando secretamente las letras que compondrán la frase *te amo*, en un árbol de la casa de Ana, lo que se convierte en un enigma para la joven. Sigue lo que hemos denominado el *episodio del árbol*, que desatará los acontecimientos hacia un final tan abrupto como trágico. El ruiseñor huye y se refugia en un árbol, el mismo donde Claudio se oculta para espiar a Ana, el mismo donde talla las letras de su declaración amorosa. Entonces, Claudio ve la oportunidad de capturar el ave, “sin apercibirse de que era blanco de las miradas de la mujer que amaba” (*Ibid*: 72). Introduce la mano en un hueco del árbol donde da con el nido pero queda aprisionado y en vano intenta liberarse. Con los esfuerzos, se hiere la muñeca y la rama se quiebra, dejándolo colgado de una mano; la tensión del relato va *in crescendo* y el cuerpo de Claudio va adoptando signos funestos: “su cara se tornó azulada y sus labios secos y los crujidos de la articulación de su brazo parecían presagiar la llegada del síncope, heraldo de la muerte” (*Ibid*: 74). En un acto de desesperación, decide cortarse la mano izquierda, a fin de liberarse pero es

²² Aunque Náter identifica al ruiseñor con la inocencia, de acuerdo con el simbolismo romántico (Náter, *Ibid*: 16), no podemos dejar de mencionar las cualidades eróticas que se corresponden con este pájaro, que canta durante toda la noche, especialmente antes que salga el sol. Donald Mc. Grady ha estudiado el simbolismo del ruiseñor en el romancero español y ha observado como fuentes la poesía francesa medieval de tema amoroso en los siglos XVI y XVII, así como también un *lai* de Marie de France titulado “Laüstic”, donde la sexualidad aparece como una característica propia del ruiseñor. (Cfr. Mc. Grady, 1992: 273-282.)

interrumpido por un grito²³ de Ana: “Comprendió que había sido observado y por un inexplicable fenómeno psicológico, se vio rápidamente más antipático a los ojos de su amada con una nueva deformidad y arrojó el cuchillo horrorizado de sí mismo” (*Ibid*: 74). Claudio recupera el nido y lo arroja a la ventana de Ana pero la herida llevará al monstruo a la muerte, cumpliendo con su destino teratológico. La aceptación final de Juan a su hijo, en el lecho de muerte, se presenta de forma especular: “Era su hijo y aquel desprecio caía sobre él; era su propia obra y algo instintivo le decía que era él mismo” (*Ibid*: 79). Así, Zeno Gandía recupera la imagen tradicional del monstruo como espejo de nuestros temores, angustias y deseos; la del monstruo como proyección del *nosotros* en los *otros*.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos presentado un panorama general de la monstruosidad en diversas fuentes discursivas, a fin de abordar la novela puertorriqueña *El monstruo*, de Zeno Gandía, desde la teratología. Los elementos de análisis propuestos (la focalización, el retrato y la moraleja) siguen una línea visual para el tratamiento de un objeto no menos visual: el monstruo.

La afirmación sobre la muerte del monstruo, que nace para morir, se cumple a rajatabla en la figura de Claudio, que muere para que otros vivan, solo por eso su padre puede nacer a la espiritualidad cuando logra acercarse al hijo agonizante. Así, Claudio cumple su destino romántico y Zeno Gandía logra una resemantización del monstruo, que hace de esta obra una pieza fundamental para entender la literatura puertorriqueña engarzada con la tradición teratológica de Occidente.

OBRAS CITADAS

Apolodoro. *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

²³ La composición circular de la novela se ancla en esta imagen acústica. En el nacimiento de Claudio, el narrador se refiere al “primer grito” de la naturaleza (*Ibid*: 29), mientras que ahora, en el preludio de su muerte, se repite el grito: “Ana lanzó un ¡ah! indefinible y cayó inerte en el pavimento de su cuarto. Claudio oyó aquel grito” (*Ibid*: 74).

- Aristóteles. *Reproducción de los animales*. Introducción, traducción y notas de Ester Sánchez. Madrid: Gredos, 1994.
- Cicerón. *La adivinación. El hado*. Traducción del latín de Francisco Navarro y Calvo. Introducción de F. J. Fortuny. Barcelona: Orbis, 1985.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengva castellana o española*. Madrid, por Luis Sánchez Impresor Edición facsimilar, 1611.
- Don Juan Manuel. *El Conde Lucanor*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1985.
- Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (Zaragoza, Pablo Hurus. Estudios y edición de Marta Haros Cortés. Valencia: Universitat de València, 1493.
- Hesíodo. “Teogonía”, en *Obras y fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martín Díez. Madrid: Gredos. 1990.
- Horacio. *Arte poética y Otros poemas*. Edición de Oscar Gerardo Ramos. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Edición de Luis Cortés y Góngora, y Santiago Montero Díaz. Madrid: BAC, 1951.
- Juan Ruiz Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Edición de María Brey Mariño. Madrid: Castalia, 1995.
- Ovidio, Publio Nasón [2008]. *Metamorfosis* I-V. Tomo I. Traducción, introducción y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos, 2008.
- . *Metamorfosis* VI-X. Tomo II. Traducción, introducción y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid, Gredos, 2012.
- Plinio. *Historia natural*. Edición facsímil de 1624. Edición de Jerónimo de la Huerta. Madrid: Luis Sánchez Impresor.
- Plinio el Viejo. *Historia natural. Libros I-II*. Tomo I. Introducción general Guy Serbat. Traducción y notas de Antonio Fontán, Ana María Moure Casas *et al.* Madrid: Gredos, 1985. Tomo I.
- . *Historia natural. Libros III-VI*. Tomo II. Traducción y notas de Antonio Fontán, Ignacio García Arribas, Encarnación del Barrio, María Luisa Arribas. Madrid: Gredos, 1998.
- . *Historia natural. Libros VII-XI*. Tomo III. Traducción y notas de E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A. Ma. Moure Casas, L.

- A. Hernández Miguel, Ma. L. Arribas Hernáez. Madrid: Gredos, 2003.
- . *Historia natural. Libros XII-XVI*. Tomo IV. Traducción y notas de F. Manzanero Cano, I. García Arribas, Ma. L. Arribas Hernáez, A. Ma. Moure Casas, J. L. Sancho Bermejo. Madrid: Gredos, 2010.
- Saint-Hilaire, Isidore Geoffroy. *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ... ou Traité de tératologie*. Paris, J. B. Baillièrre, 1837. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77240w> (Última consulta: 14/08/17).
- Samaniego, Félix María. *Fábulas en verso castellano*. Edición facsimilar. Madrid, Saturnino Calleja-Maxtor.
- Vives, Juan Luís. *La formación de la mujer cristiana*, en <http://bivaldi.gva.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=10066&idCorpus=1> (última consulta: 16/05/18).
- . *Los deberes del marido*, en <http://bivaldi.gva.es/es/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1&idUnidad=10109> (última consulta: 16/05/18).
- Zeno Gandía, Manuel. *El monstruo*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan, Tiempo Nuevo, 2008.

Estudios críticos

- Acosta, Vladimir. *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*. Tomos I y II. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- Adam, Jean-Michel. *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan, 1992.
- Álvarez, Miriam. *Tipos de texto escrito I: Narración y descripción*. Madrid: Arco, 2010.
- Bajtín, Mijail. *La poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Barthes, Roland *et alii*. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Bloch, Raymond. *Los prodigios en la Antigüedad Clásica*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: A&M, 2005.

- Calsamiglia, Helena y TUSÓN, Amparo. *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Carrizo Rueda, Sofía. “Construcción y recepción de fragmentos de mundo”, en *Escrituras del Viaje. Construcción y recepción de “fragmentos de mundo”*. Buenos Aires: Biblos, 2008. 9-33.
- Charbonneau-Lassay, L. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*. Barcelona: Sophia Perennis, 1997.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1997.
- . *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- . *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Frazer, J. G. *El folklore en el Antiguo Testamento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Friedman, John Block. *The monstrous races in Medieval art and thought*. Cambridge-Massachusetts-London: Harvard University Press, 1981.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Graves, Graves, Robert y Patai, Raphael. *Los mitos hebreos*. Buenos Aires: Losada, 1969.
- Jakobson, Jakobson, Roman *et alii*. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978.
- Jean-Luc, Nancy. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 1986.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid: Gredos, 1983.
- Mc. Grady, Donald. “Misterio y tradición en el Romance del Prisionero”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, PPU, 1992, vol. 1, pp. 273-282.
- Náter, Miguel Ángel. “La reivindicación de la monstruosidad en *El monstruo*, de Manuel Zeno Gandía”, en Zeno Gandía, Manuel, *El monstruo*. San Juan: Tiempo Nuevo, 2008. 9-17.

- Orsanic, Lucía. "Si es homo... Sobre el problema del bautismo en los Manuales para párrocos y los Tratados de embriología sagrada". En Coronado, Schwindt, Gisela *et alii* (eds.) *Palimpsestos: Escrituras y reescrituras de las culturas antigua y medieval*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2013. 225-265.
- . "O batismo nos monstro bicéfalos na Dussertacion curiosa phisico-moral sobre el monstruo de dos cabezas... de Juan de Náxeá". *Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES*, V. 5, 8, Junho de 2015.
- . (en prensa). "Imágenes caninas medievales: textos y contextos", en *Representaciones culturales de la naturaleza alter-humana: Aproximaciones desde la ecocrítica y los estudios filosóficos y sociales*. Universidad de Cádiz-Instituto Benjamin Franklin de la Universidad Alcalá de Henares.
- Perrot, Michelle (2009). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- Salamanca Ballesteros, Alberto. *Monstruos, ostentos y hermafroditas*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. Barcelona: Plaza y Valdéz, 2003.
- Shöckel, Alonso. *La formación del estilo*. Santander: Sal Terrae, 1972.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973.
- Todorov, Tzvetan (1972). "Las categorías del relato literario", en Barthes, Roland *et alii*. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Van Dik, Teun. *La ciencia del texto*. México: Paidós, 1996.
- . *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XXI, 1996.
- Willilams, David. *Deformed Discourse. The function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. McGill-Queen's University Press, 1996.