

Lo sublime hecho carne: la representación estética de la criatura en *Frankenstein*

The sublime made flesh: aesthetic representation of the creature in Frankenstein

Beatriz GONZÁLEZ MORENO

Departamento de Filología Moderna. Universidad de Castilla - La Mancha
Beatriz.Gonzalez@uclm.es

Recibido: 12 de noviembre de 2002

Aceptado: 9 de febrero de 2003

RESUMEN

La categoría estética de lo sublime, tal y como la sistematizó Edmund Burke, fascinó a los escritores y pensadores románticos. A lo largo de este artículo, es mi propósito explorar de qué manera Mary Shelley se sirve de la estética de lo sublime para «construir» la criatura. A este respecto, me centraré en la recreación estética que no sólo los personajes, sino también la propia criatura, así como, muy significativamente, el lector, llevan a cabo; dicha «estetización» del monstruo será fruto de un doble proceso, a saber, lo sublime exterior y lo sublime interior. La conformación del monstruo como epitome de lo sublime será analizada en relación con la ecuación platónica de belleza y bondad, vigente en una sociedad proclive al juicio ético-estético. Consideraré *Frankenstein* como una narración que no sólo explora los efectos de una trasgresión moral, sino también la repercusión que ésta tiene en términos estéticos.

PALABRAS CLAVE

Sublime.
Bello.
Monstruo.
Espejo.
Naturaleza.

ABSTRACT

Mary Shelley's appeal to horror and terror as a means of referring to Victor's monstrous creation was certainly indicative of the nineteenth century's fascination with the philosopher Edmund Burke and his elaborate aesthetics of the sublime. Bearing that in mind, this article aims at showing the ways in which the creature is aestheticised both externally and internally, not only by the rest of the characters but also by the monster himself and the 'aesthetic' reader. I will then explore the relationship this incarnate sublimity is to maintain with prevailing ethics in society, that is, the Platonic equation between beauty and goodness. In this context, *Frankenstein* may be analysed as a tale that develops from a moral transgression to an aesthetic one; and, correspondingly, the creature embodies a movement from love-inspiring beauty to fear-menacing sublimity.

KEY WORDS

Sublime.
Beautiful.
Monster.
Mirror.
Nature.

SUMARIO 1. Introducción. 2. Lo sublime exterior. 3. Lo sublime interior. 4. «If I cannot inspire love I will cause fear». 5. Referencias.

1. Introducción

Con la publicación en 1759 de *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Burke sistematizaba en relación con la belleza una categoría que había ido conformándose paulatinamente a lo largo del siglo dieciocho: lo sublime. El redescubrimiento de lo sublime sucede cuando se traduce del griego la obra de pseudo-Longino *Sobre lo sublime*; dicha obra posee un carácter eminentemente retórico y expone los principios que conducen a causar asombro en el oyente mediante determinada elevación en el uso del lenguaje hasta el punto de que el orador pueda controlar al oyente por medio de lo sublime en el lenguaje, llegando incluso a convertirle en su esclavo (1996: 178). Es más: lo sublime, según sugiere Longino, eleva a los hombres cerca de la grandeza espiritual de la divinidad:

La naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndose en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural (1996: 202-3).

Fue, precisamente, esta idea de elevación del espíritu por medio de la palabra e incluso de trascendencia la que cautivó a ciertos teóricos y pensadores dieciochescos como Joseph Addison en la serie de artículos recogidos bajo el epígrafe de «The pleasures of the imagination» (1712); quien señala «Homer fills his readers with sublime ideas» (1988: 391); o John Baille en *An Essay on the Sublime* (1747), donde pone de manifiesto cómo:

Comes the name of the sublime to everything which thus rises the mind to fits of greatness, and disposes it to soar above mother earth; hence arises that exultation and pride which the mind ever feels from consciousness of its own vastness (en Ashfield 1996: 88).

Tras este proceso, lo sublime se asocia definitivamente con la idea de grandeza; grandeza que ya no tiene su origen necesariamente en el lenguaje, como expresaba Longino, sino fundamentalmente en la naturaleza o en aquel objeto contenido en ella que despierte dicho sentimiento. Las cascadas, el ruido ensordecedor de las aguas, los abismos insondables, la oscuridad de una selva, etc., son algunos de los motivos que mejor ejemplifican la sublimidad en el paisaje según había prescrito Burke y más tarde Kant con sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764) o Schiller en *Sobre lo sublime* (1793).

Ahora bien, ¿qué hace que el vasto océano enfurecido por la tormenta despierte en el individuo el sentimiento de lo sublime? Burke, sintetizando el pensamiento de la época y apoyándose en un empirismo psicológico y fisiológico, expone en su *Enquiry*:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to

terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling (1998: 36).

La experiencia de lo sublime tiene lugar cuando el individuo se enfrenta a una situación fuente de terror, donde prima en nosotros cierto grado de dolor y de peligro ante una posible amenaza. La distinción básica entre este sentimiento y el de lo bello radica en que éste último se fundamenta en el amor y fomenta los vínculos sociales y afectivos; lo sublime, por el contrario, tiene como razón de ser el terror, la soledad y la primacía de la autoconservación («self-preservation»). A este respecto, la oscuridad, la presencia de un poder superior, la privación de los sentidos, la infinitud, la magnitud de proporciones, son algunas de las características que, según Burke (1998: 35-40), contribuyen al desarrollo del sentimiento de sublimidad. Sin embargo, la delicadeza, la suavidad, la gracia de las formas, contribuyen a despertar en el espectador el gusto de lo bello.

La estética burkeana de la sublimidad fascinó a muchos autores del siglo dieciocho y de inicios del diecinueve que vieron cómo se abrían nuevos placeres para la imaginación; no en vano, la oscuridad y la evocación de terror encontrarían su mejor expresión en la novela gótica de Anne Radcliffe o Matthew Lewis. Asimismo, Mary Shelley, buena conocedora del pensamiento de la época, se sirve de la estética de la sublimidad a lo largo de *Frankenstein* (1818) no sólo para describir los paisajes alpinos o el Mont Blanc, sino también para construir *estéticamente* la criatura¹. Según esto, a lo largo de las páginas siguientes analizaré cómo dicho engendro sufre un proceso de estetización que termina por convertirlo en la encarnación de lo sublime².

2. Lo sublime exterior

Si bien lo sublime como experiencia estética que es ha de ser entendida como un sentir subjetivo, Burke estableció en su *Enquiry* una serie de características y factores empíricos que favorecerían ese *astonishment* fruto de la sublimidad —y por *astonishment* ha de entenderse «that state of the human soul, in which all its motions are suspended with some degree of horror» (1998: 53). Bajo el epígrafe de «Lo sublime exterior» me referiré exclusivamente a las condiciones externas fundamentales que permiten que la criatura sea percibida con cierto grado de horror; y a continuación analizaré cómo todo ello contribuye al devenir sublime de la criatura.

La manifestación de la criatura se produce en un escenario típicamente sublime: Victor se encuentra contemplando el Mont Blanc y *la mer de glace* (aunque dicho glaciar no se nombra

¹ Seguiré la edición de *Frankenstein* de 1831 recogida por M.K. Joseph en Oxford U. P., 1980.

² Tal referencia aparece esbozada en la excelente obra de Anne K. Mellor *Mary Shelley. Her Life. Her Fiction. Her Monsters* cuando afirma que «the creature himself embodies the human sublime» (1989: 132); sin embargo, mientras que la autora no profundiza, en mi opinión, lo suficiente en la sublimidad burkeana que define a la criatura tanto implícita como explícitamente y si se centra en los «problemas de percepción» que dicho engendro genera, es mi propósito clarificar aún más dicha afirmación, así como su sugerencia sobre que «in this novel [*Frankenstein*] identity is a process not so much of knowing (re-cognition) as of seeing» (1989: 128).

explicitamente), cuando su creación hace acto de presencia como nacido de repente de los hielos y las sobrecogedoras montañas:

The sea, or rather the vast river of ice, wound among its dependent mountains, whose aerial summits hung over its recesses (...). I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among which I had walked with caution; his stature, also, as he approached, seemed to exceed that of man. I was troubled: a mist came over my eyes, and I felt a faintness seize me (...). I perceived, as the shape came nearer (sight tremendous and abhorred!) that it was the wretch whom I had created. I trembled with rage and horror, resolving to wait his approach (98-9).

La criatura hace su aparición como si de un engendro sublime de la propia naturaleza se tratara, suscitando en *Frankenstein* ese grado de horror que Burke establecía para la mencionada categoría estética. Veamos pues cuáles son las características asociadas de forma causal al sentimiento de lo sublime y de qué manera éstas aparecen cristalizadas en el monstruo.

Obscurity. Conforme a Burke, la oscuridad es una de las primeras características necesarias para que tal sentimiento sea posible. La criatura no es del todo descrita físicamente ni en el extracto citado ni a lo largo de la narración; de esta manera, el lector se siente ciego ante lo que parece una enorme vacuidad oscura —sobre la cuestión de la ceguera incidiré más adelante. No en vano, la revelación por parte de la criatura ante su creador acontece en una atmósfera de turbación: «I was troubled: a mist came over my eyes, and I felt a faintness seize me» (98). Esta escena de percepciones confusas e incertidumbre sensorial presenta al objeto de forma aún más temible y tenebrosa. La privación de luz es terrible porque lo que rodea al espectador —al lector en este caso—, la oscuridad metafórica de la criatura, nos impide saber con certeza qué tenemos delante. La mente cae, entonces, en conjeturas terribles, ante la imposibilidad de conocer nuestro grado de seguridad y nos incita a ponernos a salvo, ante una situación fuera de nuestro control físico.

Power. De igual modo, para que el terror sea posible, el objeto ha de presentarse como un poder superior, que se nos muestra o puede mostrárenos por sorpresa, como un tigre en la selva oscura. Lo sublime se relaciona directamente con las ideas de dolor, enfermedad y muerte, y tales pasiones sólo pueden ser causadas cuando sentimos amenazada nuestra vida. Para que tal grado de violencia sea posible y el pavor nos impida correr, la realidad exterior ha de ser percibida como un poder absoluto en su capacidad de dominación. La grandeza de proporciones, como es el caso de la criatura, contribuye en buena medida a ello. El ojo físico no es capaz en un solo golpe de percibir con nitidez todos los detalles que lo amenazan, la imaginación toma inmediatamente el relevo y la reconstrucción de la realidad exterior en términos de horror está servida.

Terror. La grandeza de proporciones pone de manifiesto nuestra insignificancia y vulnerabilidad ante lo que se presenta como dañino. El miedo paraliza nuestros miembros, nos impide correr y nos deja a merced de la pesadilla que tenemos delante. El temor es una consecuencia necesaria de todo lo que he mencionado hasta ahora; sólo cuando el miedo está presente, sea en el grado que sea, podemos atender a la revelación de lo sublime. La criatura es terrible porque es objeto de respeto por parte del que la contempla, de Victor. Nos sentimos obligados a obedecer por miedo a un castigo mortal. De ahí, como el propio Burke señala, la máxima común: *primos in orbe deos fecit timor*³.

Ugliness. La criatura se nos muestra casi como un ser sobrehumano, de altura gigantesca y velocidad asombrosa; pero también como un ser deforme: «its unearthly ugliness rendered it almost too horrible for human eyes» (99). La fealdad, que por sí sola no sería causa de lo sublime, sí lo es cuando aparece relacionada con cualidades causantes de terror, como tal es aquí el caso. La criatura en su conjunto se nos antoja sublime porque hay un sentimiento de inadecuación por parte de la imaginación para representarla: es un ser tan horroroso y falto de proporción que difícilmente se adecua al concepto de ser humano, aunque la imaginación nos fuerce a admitir la posibilidad de que tal engendro comparta raza con la humanidad y de hecho sea humano, demasiado humano.

Según esto, podemos entender que la criatura sea representativa de lo sublime monstruoso, ya que, lo monstruoso, como señala Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*, es definido como un objeto que por su tamaño —sus proporciones, en general— aniquila el fin que constituye su concepto (Kant 1991: 166). La criatura es un monstruo porque desafía los límites que han de definir a la humanidad moral. Tal y como nos recuerda Michel Foucault en *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), un monstruo es algo o alguien que ha de ser mostrado (lat. *monstrare*) como un aviso visible de los errores humanos y como epitome de aquello que no tenemos que ser (Baldick 1987: 10). La fealdad y el vacío conceptual que supone la criatura serán, necesariamente, fuente de discordia y de problemas de percepción.

Hasta este momento me he referido exclusivamente a aquellas características exteriores que contribuyen a despertar en nosotros el sentimiento de lo sublime; pero hemos de tener en cuenta que la criatura no se consideraba a sí misma inspiradora de terror, sino más bien todo lo contrario: merecedora espiritual del sentimiento estético de lo bello.

3. Lo sublime interior

Más interesante aún que el exterior físico de la criatura es ver cómo la sublimidad interior se confirma en su alma, definiendo alma como la verdadera realidad interior de este personaje. Esta conformación es producto de un doble proceso de inferencias: por un lado, las que la

³ Estacio: *Tebaida* (iii, 661), en Burke 64.

sociedad lleva a cabo y proyecta sobre el «monstruo»; y por otra, las que la misma criatura llega a atribuirse.

Como señalaba anteriormente, el ser creado se nos presenta como lo indeterminado, como un oscuro vacío. Estas dos características, señala Schiller, ocultan la realidad y nos entregan completamente al imperio de la imaginación, donde somos creadores de imágenes a nuestro antojo (1992: 94-5). Esa libertad estética creadora de la que gozamos se convierte, entonces, en un arma de doble filo: la imaginación amplía nuestro conocimiento de la realidad, pero, como señala Anne K. Mellor, «imagination is more likely to construct evil than good» (1989: 136). De este modo, la fisonomía de la criatura es interpretada directamente como reflejo de una maldad interior. De acuerdo con los tratados fisionómicos del momento, la apariencia exterior no era sino el reflejo del alma, de forma que se podía predecir un comportamiento de acuerdo con unos determinados rasgos⁴. Esta convicción no es sino fruto de una herencia legada por Platón y transformada por el neoplatonismo: la correlación entre belleza y bondad cristalizó en una teoría estética de la virtud que hizo de nosotros seres estéticos. A juzgar por esto, todo nuestro conocimiento ético está mediatizado estéticamente: tal y como ha expresado Colin McGinn: «We are aesthetic beings through and through: we apprehend the world through aesthetic eyes» (1999: 121). El rechazo que la criatura sufre desde un primer momento se debe al hecho de que tenemos un sentido estético y al dominio que la visión tiene en las relaciones humanas; de esta manera, la criatura no sólo es traicionada por su padre, sino también por su propio cuerpo.

En la obra, todos los personajes, a excepción del ciego De Lacey, prejuizan a partir de un físico un comportamiento que, inicialmente, la criatura no pretende tener. El propio creador es el primero en sentirse horrorizado ante el monstruo al que ha dado vida, al cual maldice y abandona, mientras que la criatura reclama un amor paterno que debería ser ciego. Sus palabras bien podrían ser las de ese personaje byroniano en *The Deformed Transformed* (1824): «Nothing / Save you, in nature, can love aught like me. / You nursed me - do not kill me!» (1994: 595).

Cuando en el capítulo X se produce el encuentro decisivo entre ellos, Víctor lo ve como un ser eminentemente maligno, en parte por su fealdad y en parte porque para entonces sospecha —si no sabe— que es el asesino del pequeño William y de Justine. La criatura, consciente de la barrera que supone su aspecto, decide taparle los ojos: «Thus I relieve thee, my creator; thus I take from thee a sight which you abhor. Still thou canst listen to me, and grant me thy compassion. By the virtues that I once possessed, I demand this from you» (101).

De esta forma, el «monstruo» reclama la posibilidad de ser escuchado de forma justa y sin prejuicios. Esta ceguera es compartida por De Lacey, quien admite que no puede juzgar por su rostro, pero que si reconoce algo en sus palabras que le persuaden de su sinceridad. Lo cierto

⁴ Para las teorías fisionómicas del momento, ver Johann Caspar Lavater: *Essays on Physiognomy, Designed to Promote the Knowledge and Love of Mankind*, London, 1789: 98.

es que este poder de elocuencia, como veremos oportunamente, contribuye aún más a poner de manifiesto su carácter sublime. El lector ve interrumpida su única posibilidad de saber qué ve el anciano en la criatura, cuando el resto de la familia, emblemática de la sociedad que prejuzga a partir de una apariencia exterior, entra en la casa.

Anne K. Mellor (1989: 129) señala a Walton, junto con De Lacey, como otro de los personajes que no han visto a la criatura y no la han prejuzgado negativamente de forma inicial; y si bien esto es cierto en el caso del ciego, no estoy de acuerdo con el hecho de que Walton no la haya visto anteriormente. Éste no puede darnos la clave estético-ética de la criatura porque ya ha tenido la oportunidad de ver al monstruo en la imaginación —como lo ha hecho el lector—, y, además, a través de los datos mediatizados que el propio Frankenstein le ha proporcionado. Cuando Walton se encuentra con la criatura, pese a no habérsela imaginado tan horrible y mostrarse sobrecogido, logra recuperar la compostura y recordar los deberes para con su recién fallecido amigo. La visión de la criatura confirma la narración y la fealdad su carácter maligno: «Never did I behold a vision so horrible as his face, of such loathsome yet appalling hideousness. I shut my eyes involuntarily, and endeavoured to recollect what were my duties with regard to this destroyer» (218-9).

Sin embargo, Walton falla en sus deberes; pese a que en un primer momento, «called to mind what Frankenstein had said of his powers of eloquence and persuasion» (220) e intenta hacer frente a las palabras del monstruo, la criatura consigue marcharse con la promesa de su inmolación en los hielos polares.

El lector *ha visto* a la criatura gracias a los comentarios que los personajes llevan a cabo y, en consecuencia, se ve persuadido a *construir* su propio monstruo rellenando un contenido a partir de un exterior sublime. Deduciendo la maldad a partir de un exterior desconocido, pretendemos ponernos a salvo ante lo que nos parece una amenaza. El lenguaje es utilizado para controlar los terrores de lo que no es familiar y resulta oscuro; por este motivo, la criatura, que muy significativamente no tiene nombre propio, recibe múltiples epítetos: «wretch», «devil», «ogre» o «daemon» entre otros, todos ellos haciendo referencia a una malignidad explícita, y, en consecuencia, a su sublimidad, como ese ser que produce o causa terror (Baldick 1987: 10). Los personajes utilizan el lenguaje para delimitar los bordes entre razón y locura, entre lo aceptado socialmente (lo bello) y lo criminal (lo sublime).

La criatura es fruto de la transgresión de las leyes naturales y de la ruptura de la tradición estética clásica. Victor ha quebrado las reglas horacianas de la *Epistula ad Pisones* o *De Arte Poetica Liber* (conocida también como *Ars Poetica*): la suma de las partes, por bellas que sean, no es garante de un todo armónico⁵. Esta preocupación estética sobre la relación que mantienen

⁵ Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere se velit, et varias inducere plumas
Undique collatis membris, tu turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
Spectatum admissi risum teneatis, amici? (1883: 510)

las partes con un todo se deja entrever igualmente en la *Biographia Literaria* de Coleridge, donde concisamente el poeta expone: «The fairest part of the most beautiful body will appear deformed and monstrous, if dissevered from its place in the organic Whole» (1983: I, 232).

Victor ha seleccionado las partes bellas y aparentemente organizadas de forma proporcionada: sin embargo:

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! —Great God!» (57).

El momento es álgido: «beautiful!». Desde ese instante, la categoría de lo bello es desplazada por la de lo sublime; lo que pretendía ser armonía deja entrever un monstruo; lo que pretendía inspirar amor va a ser fuente inevitable de terror.

Según esto, hasta cierto punto, la historia de *Frankenstein* tiene que ver con las trágicas con secuencias de acciones motivadas por elevados ideales estéticos. Victor quiere crear un ser en el que belleza e inmortalidad estén combinadas, pero en la consecución de ese ideal, por otro lado fallido, deja tras sí un monstruo y la muerte de sus seres queridos. Esta temática, con arreglo a la cual la obstinada persecución de un *algo*, ya sea un ideal de belleza, ya sea inmortalidad, etc., le convierte a uno mismo en monstruo, será una de las herencias legadas por *Frankenstein* a obras tales como *Moby Dick* (1851) de Herman Melville.

Victor ha cometido una transgresión moral (ha usurpado el natural —tradicional— papel femenino de creación, así como el de un *moderno Prometeo* que atenta contra la divinidad) que se resuelve en una transgresión estética: Mary Shelley critica los excesos y libertades de la imaginación romántica —es decir, lo sublime— *mostrando* adónde conducen sus pretensiones oníricas. Y es que la imaginación romántica sublime ha de ser entendida en términos de percepción y como una ampliación de los límites de nuestra experiencia, límites que Victor ha traspasado. Asimismo, la criatura es emblemática de la propia imaginación, y en este sentido, ha de ser entendida como una proyección resultado de la suma de muy diversas partes. Siguiendo la sugerencia de Irving Massey: «the monster is the imagination, which reveals itself as a hideous construct of the dead parts of things that were once alive when it tries to realise itself, enter the world on the world's terms» (Irving Massey: *The Gaping Pig-Literature and Metamorphosis*, en Mellor 1989: 137). La criatura tendría que haber sido bella, pero la sociedad sólo percibe una realidad de retales muertos grotescamente animados; es un vacío indeterminado a nuestros ojos, donde proyectamos un monstruo: un continente que los personajes que le rodean rellenan a todas luces de sublimidad. Pero también la propia criatura aprende a proyectar sobre sí mismo una imagen sublime.

[Suponed que un pintor eligiera poner una cabeza humana en el cuello de un caballo, o extender plumas de varios colores sobre los miembros de varias criaturas distintas, o acabar lo que en la parte superior es una bella mujer en la cola de un pescado: ¿podrías, amigos, contener la risa cuando os mostrara sus esfuerzos?].

Sin duda alguna, el momento crucial en la constitución de su yo interior sublime se produce cuando contempla su imagen en la charca. La criatura, que hasta ese momento ha observado a los De Lacey, ha aprendido a ligar belleza exterior con bondad interior; por ese motivo, deduce a *contrario* su monstruosidad:

I had admired the perfect forms of my cottagers - their grace, beauty, and delicate complexions: but how was I terrified, when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that I was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am (114).

Según ha sugerido Antonio Ballesteros (1996: 7 y sigs.) con relación a este extracto, la criatura ha de ser entendida como un anti-Narciso; y, si atendemos a una comparación con *Paradise Lost*, la criatura es la imagen quiasmática de una Eva que se deleita con su propio reflejo, a la vez que Victor Frankenstein ha de ser considerado como una figura burlesca de Dios creador.

Este proceso de *reconocimiento* por parte de nuestro «anti-Narciso» frente a las aguas especulares es lo que Lacan llama «el estadio del espejo»:

Baste para ello comprender el estadio del espejo como una *identificación* en el sentido pleno que el análisis da a ese término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago* (Lacan 1984: 87).

En consecuencia, es esta identificación la que le exige a la criatura tomar conciencia de una nueva realidad, asimismo fortificada por el entorno social. El reflejo que la charca devuelve, como si del reflejo de la propia alma se tratara, parece decirle: «Tú eres eso» (Lacan 1984: 93). Y eso va a ser precisamente: un monstruo; no ya como mero emblema de la sublimidad exterior, sino también como representación de su yo interior. Byron escribiría en 1824 *The Deformed Transformed*, narración ya mencionada anteriormente; dicha obra presenta muchas concomitancias con la de Mary Shelley, y es, especialmente, significativo ese reflejo de esta otra criatura en las aguas:

Nature's mirror shows me
What she hath made me. I will not look on it
Again, and scarce dare think on 't. Hideous wretch
That I am! The very waters mock me with
My horrid shadow - like a demon placed
Deep in the fountain to scare back the cattle
From drinking therein (1994: 596).

Por tanto, el reflejo en las aguas-espejo constituye un episodio importante en el desarrollo de la criatura, como lo es en el de otros personajes literarios; sin embargo, hay que añadir otro

factor importante a este estadio que conduce a la formación de su yo *monstruoso*: la educación que él mismo se proporciona.

Junto a *Ruins, or Meditations on the Revolution of Empires* de Volney, *Sorrows of Werter* (sic) de Goethe y *Parallel Lives* de Plutarco, la criatura lee *Paradise Lost*, obra que, como las anteriores, estudia como «true history». La lectura de este poema de Milton supone una auténtica revelación: Satán, emblema perfecto de lo sublime, es su propio reflejo⁶. No en vano, y aunque con matices, puede trazarse un claro paralelismo entre ambos personajes. Ambos son bellezas caídas que renacen como lo monstruoso sublime; figuras oscuras y poderosas que viven movidas por el deseo de venganza. Proscritos y expulsados de la sociedad de lo bello, reivindicando lo marginal, la transgresión de las leyes, lo sublime: «I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded» (100). Asimismo, la descripción que Milton hace del Arcángel sirve para esclarecer aún más el sentir de la criatura. Satán se convierte en su maestro y en su modelo:

He, above the rest
In shape and gesture proudly prominent,
Stood like a tower (...)
Darkened so, yet shone
Above them all th'Archangel: but his face
Deep scars of thunder had intrenched, and care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage, and considerable pride
Waiting revenge [Bk. I, 589-604].⁷

Es más: la criatura aprende del personaje miltontiano el poder de la elocuencia y de la persuasión, a la que ya me he referido a lo largo de este artículo en varias ocasiones. Este uso del lenguaje contribuye igualmente a enfatizar la sublimidad del engendro en la medida en que es heredero del tratado retórico de Longino *Sobre lo sublime*, donde el autor expone cómo aquel que transforma las palabras en sublimidad sonora puede dominar y someter al oyente haciéndole incluso su propio esclavo (1996: 178).

5. «If I cannot inspire love, I will cause fear»

Conforme a lo referido hasta ahora, la criatura sufre una expulsión de la comunidad de forma obligada: persigue desesperadamente lo bello y lo que encuentra es lo sublime monstruoso: «I was benevolent; my soul glowed with love and humanity» (100), admite haber sentido

⁶ Mary Shelley había leído *Paradise Lost* en 1815 y Shelley se lo recitaba en voz alta en noviembre de 1816.

⁷ Burke, *Enquiry*: «We do not any where meet a more sublime description than this justly celebrated one of Milton, wherein he gives the portrait of Satan with a dignity so suitable to the subject» (1998: 57).

inicialmente; pero luego descubre su reflejo en la charca y la propia imagen que la sociedad tiene de él. A este respecto, la criatura puede entenderse como epitome de ese *bon sauvage* rousseauniano: la idea de que la sociedad puede corromper, a la vez que la no inclusión en ella puede envilecer, era un pensamiento común entre los seguidores del filósofo francés. Sin ir más lejos, Percy B. Shelley enfatizaría, en un artículo publicado póstumamente en el *Athenaeum* en 1832, la esencial humanidad del monstruo de Frankenstein:

Treat a person ill, and he will become wicked. Requite affection with scorn; —let one being be selected, for whatever cause, as the refuse of his kind— divide him, a social being, from society, and you impose upon him the irresistible obligations —malevolence and selfishness (Shelley 1832: 730).

Como ya he señalado con anterioridad, lo bello se caracteriza porque es objeto de amor, contrario a lo sublime, que infunde respeto y temor; e, igualmente, el primer sentimiento se fundamenta en la colectividad humana, mientras que el segundo sólo puede ser experimentado en soledad. La criatura ve una naturaleza bella, busca la compañía de sus «semejantes» y siente su alma inspirada por el amor; sus sentidos se sienten gratificados ante parajes donde escucha cantar a los pájaros, ve cómo los árboles echan brotes; gusta de los sonidos suaves y se siente como un verdadero «good spirit», tal y como ha oído a la familia De Lacey referirse a él. El *cottage*, la morada de esta familia, es emblemático de la sociedad de lo bello; es un mundo perfecto en el que la criatura desea ser incluida. Sin embargo, en el ya mencionado proceso de reconocimiento, ha aprendido la barrera que supone su fealdad; sabe que: «All men hate the wretched; how, then, must I be hated, who am miserable beyond all living things!» (99). La monstruosidad física es fuente de valoraciones morales, y desde este punto de vista, Mary Shelley parece llevar a cabo una reivindicación de Polifemo (Cfr. Shelley 2000: 333), el ciclope cuyas tareas consisten en apacentar las ovejas y que es engañado por Odiseo (Homero 1991: 196 y sigs.).

Según todo lo expuesto, los primigenios sentimientos de serenidad y paz que pretendía la criatura se vuelven tumultuosos. El aumento de conocimiento sólo le hace tomar conciencia de su propia miserable situación. Es desterrado del paradisiaco *cottage* y la naturaleza bella comienza a ser percibida como una auténtica burla a su miseria:

O! what a miserable night I passed! The cold stars shone in mockery, and the bare trees waved their branches above me: now and then the sweet voice of a bird burst forth amidst the universal stillness. All, save I, were at rest or in enjoyment: I, like the arch-fiend, bore a hell within me; and, finding myself unsympathised with, wished to tear up the trees, spread havoc and destruction around me, and then to have sat down and enjoyed the ruin (136).

El fragmento pone de manifiesto el paso de lo bello a lo sublime, conformado ya definitivamente en el interior de su alma. La naturaleza se ha convertido en una traidora; y a

este respecto, la percepción que de la naturaleza tiene la criatura difiere mucho de la que mantenía Wordsworth, «Knowing that Nature never did betray/ The heart that loved her» [«Tintern Abbey», 123-4]. La naturaleza bella es percibida como desleal a sus sentimientos, sintiéndose, así, obligado a buscar consuelo en el paisaje sublime, oscuro y devastado:

The desert mountains and dreary glaciers are my refuge. I have wandered here many days: the caves of ice, which I only do not fear, are a dwelling to me, and the only one which man does not grudge. These bleak skies I hail, for they are kinder to me than your fellow-beings (100).

La criatura manifiesta decididamente su separación de la humanidad y cede a los criterios de una sociedad que le atribuye la sublimidad como su verdadero estado natural. Este estado se hace definitivo cuando fracasa su intento de redención: el encuentro con William supone para el monstruo una oportunidad más para hacer prevalecer el interior «benévolo» sobre el físico «malvado», ya que el niño es emblema de una inocencia sin prejuicios estético-morales: «Suddenly, as I gazed on him, an idea seized me, that this little creature was unprejudiced, and had lived too short a time to have imbibed a horror of deformity» (142); sin embargo, tan pronto como el niño contempla la deformidad del ser que tiene delante, grita: «monster! ugly wretch!» (142). Tal exclamación es definitiva: si no puede despertar amor, entonces será fuente de terror; y, si no puede ser bello, entonces será un *monstruo*: «if I cannot inspire love, I will cause fear» (145).

En conclusión, la criatura responde a las directrices burkeanas de sublimidad tal y como puede colegirse no sólo de su exterior físico, sino también de la construcción estética que tanto el lector como el propio engendro llevan a cabo. De este modo, lo sublime exterior inicial revierte en una transgresión estético-moral al atentar contra la ecuación platónica de belleza y bondad. La creación de Victor es abandonada en un mundo estético que juzga estéticamente y que, consecuentemente, deduce maldad de aquello que se ha *mostrado* como epítome de lo que se ha de temer, como aquello que desafía los límites de lo moral. El monstruo es construido como tal por el hecho contingente de que el ser humano percibe el mundo por medio de la visión, de forma que cualquier juicio ético está mediatizado estéticamente. El paso de lo bello a lo sublime, del sentimiento fundamentado en el amor al del terror, se produce no sólo por el descubrimiento que la criatura lleva a cabo de sí mismo mediante el citado proceso lacaniano (tú eres eso, tú eres un monstruo), sino también por la proyección ético-estética que la sociedad ejerce sobre él en un intento de controlar los terrores de lo que no es familiar. La criatura se alza como la sublimidad encarnada desde el momento en que, excluido de la sociedad —en consecuencia, del ámbito de lo bello—, se convierte voluntariamente en causa de temor. Dicha resolución nos remite significativamente a la obra de Shakespeare *King Richard III* y a las irónicas palabras de su protagonista, de las que parece hacerse eco el personaje de *Frankenstein*:

And therefore, since I cannot prove a lover,
 To entertain these fair well-spoken days,
 I am determined to prove a villain,
 And hate the idle pleasures of these days [I, i, 28-31].

5. Referencias

ADDISON, Joseph y STEELE, Richard

1988 *Selections from The Tatler and The Spectator*. London: Penguin.

ASHFIELD, Andrew y BOLLA, Peter de (eds.)

1996 *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: CUP.

BAILLE, John

1996 An Essay on the sublime. En Ashfield, Andrew y Peter de Bolla (eds.), 87-101.

BALDICK, Chris

1987 *In Frankenstein's Shadow*. Oxford: OUP.

BALLESTEROS, Antonio

1996 Lost in Paradisiacal Beauty: Milton's Re-Writing of the Narcissus Myth. *SEDERI* VI: 7-12.

BURKE, Edmund

1998 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: OUP.

BYRON, George Gordon

1994 The Deformed Transformed. En *The Works of Lord Byron*. Ware: Wordsworth Editions.

COLERIDGE, Samuel Taylor

1983 *Biographia Literaria*, 2 vols. Princeton University Press: Routledge & Kegan Paul.

HOMERO

1991 *Odisea*. Madrid: Espasa-Calpe.

HORACIO, Quinto

1883 *Ars Poetica*. En *Opera Omnia*. Londres: Whittaker & Co.

KANT, Immanuel

1991 *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela: Monte Ávila.

LACAN, Jacques

1984 El estadio del espejo. En *Escritos*. Madrid: Siglo Veintiuno.

LONGINO

1996 *Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos

MCCINN, Colin

1999 *Ethics, Evil and Fiction*. Oxford: O.U.P.

MELLOR, Anne

1989 *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. NY: Routledge.

MILTON, John

1994 *The Works of John Milton*. Ware: Wordsworth.

SCHILLER, Friedrich

1992 *Lo sublime*. Málaga: Ágora.

SHAKESPEARE, William

1992 *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London: Chancellor Press.

SHELLEY, Mary 1980

1831 *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Ed. M. K. Joseph. Oxford: O.U.P.

SHELLEY, Mary 2000

1831 *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Trad. Francisco Torres Oliver. Colección de Filosofía. Madrid: Siruela.

SHELLEY, Percy B.

1832 *On Frankenstein*. *Athenaeum* 10: 730.

WORDSWORTH, William

1994 *The Works of William Wordsworth*. Ware: Wordsworth Editions.