

# Lo monstruoso en cuatro novelas del siglo XIX

## Monstrosity in Four Nineteenth-Century Novels

ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ

IES Pérez de Ayala, Oviedo

anamafe@educastur.org

### Palabras clave

monstruoso;  
 Drácula;  
 Frankenstein;  
 Jekyll y Hyde;  
 Dorian Gray;  
 novela del siglo  
 XIX.

### Keywords

monstrous;  
 Dracula;  
 Frankenstein;  
 Jekyll and Hyde;  
 Dorian Gray; 19<sup>th</sup>  
 century novel.

En este artículo analizaremos la concepción de lo monstruoso en cuatro textos literarios del siglo XIX pertenecientes a la literatura inglesa, destacando los elementos comunes de la visión del monstruo en ellos y aquellos que los separan, basados en la idiosincrasia de la época en que fueron publicados y en el contexto particular de los narradores. Las obras objeto de nuestro estudio son *Frankenstein o El moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818), *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson (1886), *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890) y *Drácula* de Bram Stoker (1897). Comenzaremos realizando un acercamiento a la concepción de lo monstruoso en las cuatro novelas, para incidir a continuación en el cronotopo, los atributos del monstruo y los elementos míticos y simbólicos de las novelas. Nuestra intención es destacar las similitudes y diferencias entre ellas y la evolución del monstruo desde las teorías científicas que inspiraron la novela gótica *Frankenstein*, pasando por la dualidad del ser humano en Jekyll y Hyde y Dorian Gray, para finalizar con la creación de otro de los mitos esenciales de la literatura y la cultura modernas, el vampiro.

In this article we will analyze the conception of the monstrous in four nineteenth-century literary texts belonging to English literature, highlighting the common and different aspects on the vision of the monster, based on the idiosyncrasies of the period in which they were published, and on the narrators' particular context. The works under study are Mary Shelley's *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818), R.L. Stevenson's, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890) and Bram Stoker's *Dracula* (1897). We will begin with an approach to the conception of the monstrous in the four novels, and then focus on the chronotope, the attributes of the monster and the mythical and symbolic elements of the novels. Our intention is to highlight the similarities and differences between them and the evolution of the monster from the scientific theories that inspired the gothic novel *Frankenstein*, through the duality of the human being in Jekyll and Hyde and Dorian Gray, to end with the creation of another of the essential myths of modern literature and culture, the vampire.

### Concepción de lo monstruoso

Comenzaremos por definir la palabra *monstruo*, que procede del latín *monstrum* y es definida en el diccionario como ser que presenta desviaciones respecto a su especie, ser fantástico que causa espanto por su fealdad, perversidad o crueldad o aquel ser que excede las cualidades y aptitudes comunes.

Todos estos rasgos se manifiestan en los personajes monstruosos de los textos citados, especialmente en la criatura de Víctor Frankenstein, que se caracteriza por su fuerza y tamaño descomunal, hasta el punto de que su creador siente pavor ante ella: “incapaz de soportar la visión del ser que había creado [...] vi al engendro, al monstruo miserable que había creado” (Shelley, 1996: 170). La fuerza sobrenatural de la criatura se subraya en varios pasajes del libro.

Además, la identidad del monstruo no puede ser definida, por estar conformada mediante fragmentos, al igual que criaturas como los sátiros o la esfinge. Lo fragmentario se relaciona con el gusto por las ruinas y lo onírico propios de la estética romántica. De la misma manera, en la época romántica se empieza a destacar como rasgo de la modernidad la escisión del sujeto, tema esencial de los textos de Stevenson y Oscar Wilde.

El monstruo nace al margen de la naturaleza y la cultura, hecho ya presente en Frankenstein y que alcanza su momento álgido en Drácula: el conde, al igual que la criatura de Víctor, es un ser único, sin precedente ni continuación. No posee familia ni raigambre alguna y tampoco la posibilidad de integrarse en sociedad ni mundo concretos. El conde vive aferrado a su pasado glorioso a sabiendas de que nunca volverá, y la criatura de Víctor Frankenstein solo posee un creador al que sin embargo inspira únicamente repulsión y rechazo.

Además, el monstruo no posee distinción de género. El experimento de Víctor es un ser masculino pero sin posibilidad de tener compañera alguna ni de procreación, de hecho en el libro el matrimonio de Víctor con Elizabeth ni siquiera se consuma.

Frente a la novela de Mary Shelley, en los otros textos el monstruo se asocia a las pulsiones sexuales, de índole explícitamente homosexual en el caso de Dorian Gray y ajenas a las reglas del cortejo o primitivas en *Drácula*.

El vampiro por otra parte no es ni femenino ni masculino, es una representación del “hyperbolic gender” y de la liberación sexual y ausencia de represión: “the vampire is an incarnation of the pleasure principle running uncontrolled” (Weinstock, 2012: 22 *apud* Triguero Fernández, 2018: 4).

Podemos afirmar que en la concepción de lo monstruoso los experimentos científicos presentes en la novela de Mary Shelley (el galvanismo y las teorías sobre la reanimación) dan paso a la perplejidad y la inquietud, anticipando ya los textos literarios del siglo XX, en los que lo fantástico se inscribe en la realidad y forma parte del hombre. En este sentido en Jekyll y Hyde se introduce como elemento novedoso la experimentación de un científico consigo mismo.

### Un cronotopo en los límites de la realidad. Lo natural y la ciencia

La filiación genérica de las novelas analizadas se relaciona con la literatura gótica, fantástica o de terror, que sitúan la acción en los límites del mundo. El texto de Mary Shelley se inicia en los confines de la tierra, a través de las cartas del explorador Robert Walton, viajero que escribe desde una tierra no hollada por el ser humano, indómita, donde se encuentra con Víctor. De igual manera, cuando este narra el proceso de creación durante varios años y alimentado por las teorías científicas de la Universidad de Ingolstadt, lo hace en total aislamiento y posteriormente elegirá las islas Orcadas para diseñar la idea de una compañera

para el monstruo. Además, el primer encuentro entre creador y criatura se produce en los Alpes, y esta escena va precedida de una descripción de la cima de Montanvert, donde Víctor, solo y extasiado en esa naturaleza majestuosa, recibe por primera vez la visita del monstruo. También el final de la novela vuelve a esa naturaleza fuera de los límites geográficos de cualquier mundo conocido.

En *Drácula* sucede lo mismo, ya desde el comienzo del libro el protagonista relata su incursión en las tierras del conde como un internamiento en un territorio desconocido que, como sucede en los textos del género fantástico, rompe los límites del mundo conocido y desestabiliza la realidad: “Era evidente que sucedía o se esperaba que sucediera algo muy emocionante. Vimos por fin abrirse ante nosotros el desfiladero en su parte oriental. Había en lo alto nubes oscuras, encrespadas, y el aire estaba cargado de la sensación pesada, opresiva, de los truenos” (Stoker, 2022: 16).

Aunque los escenarios del texto de Stevenson y Oscar Wilde no remiten directamente a esos paisajes recónditos, en ambos lo monstruoso se sitúa en espacios ocultos de la casa. Así, Jekyll se convierte en Hyde en la parte trasera de la morada. De la misma manera, el retrato de Dorian, reflejo de su alma amoral y depravada, se encuentra escondido y no visible, en lo más alto de su vivienda. En este sentido las dos novelas más centradas en la dualidad del ser humano, como son ambos textos, sitúan el escenario del monstruo dentro de la misma casa, mientras que en *Frankenstein* y *Drácula*, donde las criaturas tienen entidad propia, el monstruo nace, vive y se extingue en una naturaleza acorde al pensamiento romántico panteísta. No en vano la novela de Bram Stoker se ha relacionado con los rasgos del llamado “Romanticismo oscuro”, presente en textos de terror como los relatos de Edgar Allan Poe.

Hemos de señalar también la peculiaridad de *El retrato de Dorian Gray* en cuanto al espacio, fruto de la corriente estética característica de Oscar Wilde, el decadentismo, cuya esencia en cuanto a la ambientación es la recreación de un mundo refinado y elegante en vías de extinción. Como ejemplo, citaremos el comienzo de la novela: “En el estudio había un fragante olor a rosas, y cuando el ligero vientecillo de verano que pasaba entre los árboles del jardín penetró a través de la ventana abierta, trajo con él un aroma de lilas y un delicado perfume de flores de cardo” (2009: 27).

También responde esta novela al esteticismo y su idea del arte por el arte, como se observa en varios pasajes del libro a través del pintor Basil: “Él define para mí las líneas de un nuevo estilo, un estilo que puede expresar toda la pasión del espíritu romántico, toda la perfección del espíritu griego. La armonía entre el alma y el cuerpo” (36).

El monstruo en cualquiera de sus manifestaciones se asocia en los textos comentados a la noche. En *Frankenstein* el momento en que Víctor ve a su criatura por vez primera se enmarca así: “Una despacible noche de noviembre contemplé el final de mis esfuerzos [...]. Era ya la una de la madrugada; la lluvia golpeaba las ventanas sombríamente, y la vela casi ya se había consumido, cuando, a la mortecina luz de la llama, vi cómo la criatura abría sus ojos amarillentos y apagados” (Shelley, 1996: 169). No olvidemos que en el prólogo de la obra la autora señala el origen de la novela en el verano de 1816 (el llamado “estío sin luz” debido a la erupción del monte Tambora) cuando pasó el verano en la casa ginebrina de lord Byron. Por las noches, agrupados en torno a la chimenea, los allí reunidos se propusieron escribir relatos de fantasmas.

Por su parte, el monstruo en que se convierte Jekyll actúa de noche, aludiendo así al lado oscuro de la personalidad humana. Su morada es misteriosa y está en la parte trasera de la casa. De la misma manera, el espejo de Dorian Gray se sitúa como hemos mencionado

anteriormente en lo más recóndito de la vivienda, bajo llave, de manera que “nadie podría verlo. Ni siquiera él mismo lo vería” (Wilde, 2009: 148).

También el conde Drácula es un “hijo de la noche”. Muchos pasajes de la novela transcurren en la oscuridad: la estancia en el castillo, el intento de mordedura de las mujeres, la fuga de Jonathan Harker, así como los pasajes de la novela desarrollados ya en Inglaterra, la tormenta, el ataque a Mina. Finalmente, también el desenlace y persecución del conde tienen una ambientación nocturna.

Lo monstruoso pertenece además al espacio de la irrealidad o la irrupción de lo sobrenatural, lo primitivo y las pulsiones más ancestrales en lo cotidiano, acercándose a la concepción del marco espacial del fantástico. Por ello en las cuatro novelas permanece la idea de los monstruos como representantes “de ese mundo tras la frontera de lo real”. El personaje de Drácula es quien mejor materializa esa ambigüedad inherente al no-muerto que ha sido humano y “no deja de mostrarse con una monstruosidad ambigua, ya que siempre se percibe como mitad hombre, mitad monstruo” (Pujante, 2019: 171).

Mary Shelley construye su relato partiendo de las investigaciones científicas del siglo XIX, puesto que Víctor Frankenstein crea vida basándose en las teorías del galvanismo, consistente en la reanimación de cadáveres mediante impulsos eléctricos. Por ello *Frankenstein* se acerca al género de la ciencia-ficción más que a la novela gótica. En el prólogo de la primera edición de la obra, en 1818, la autora apunta la posibilidad de que los hechos de su narración tengan una base científica.

De igual manera, el protagonista de Jekyll y Hyde es un científico (como Víctor). Concretamente, Hyde es la creación de una obsesión científica. Las notas del doctor revelan que la droga es una forma de disparar la realidad inherente al ser humano (Ortiz Trueba, 2016).

### **El monstruo como anomalía, la muerte como solución**

El monstruo simboliza el rechazo y transgresión de la norma, a nivel físico, biológico y moral: “nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos” (Roas, 2019: 30). Lo monstruoso es una amenaza para el hombre, un elemento imposible de naturaleza ambigua que irrumpe en la realidad y desestabiliza los cimientos de la misma.

En *Frankenstein* todos los personajes se ven diferentes a la sociedad en la que viven. Robert Walton es un explorador que se dirige en soledad a los confines del mundo. En las tierras inexploradas del Norte ve primero al monstruo y después a su creador, quien le cuenta su historia y el proceso de creación. Víctor transgrede las normas de la naturaleza y de la sociedad, es incapaz de crear una familia y tanto él como su *alter ego*, la criatura, siembran la destrucción por donde van.

En varios pasajes de esta novela se destaca el carácter sobrenatural del monstruo, su condición de ser anómalo incapaz de ser aceptado a no ser por un invidente, como sucede en su primer contacto con la familia. A medida que transcurre la trama y cuando se invierten los papeles y es él quien persigue a Víctor se insiste en esta condición de ser anómalo: “¿Quién puede perseguir a un animal capaz de atravesar el mar de hielo, habitar en grutas y cavernas, donde ser humano jamás osaría entrar?” (Shelley, 1996: 323).

Los testigos que ven a Hyde en el texto de Stevenson insisten en la deformidad y en su condición de ser infrahumano: “debe de tener alguna deformidad. En su aspecto hay algo equívoco, desagradable, decididamente detestable. Nunca he visto a nadie despertar tanta repugnancia. Su aspecto es realmente extraordinario” (1999: 16).

En *El retrato de Dorian Gray* la anomalía no es física, sino moral, pues Dorian no tiene aberraciones físicas, de modo que su monstruosidad obedece a una manifestación interior, es un individuo ajeno a las reglas. Así, el monstruo que anida en su alma lo lleva a mirar el mundo con cinismo. Su mirada no es la de los otros y ello lo convierte en un enajenado.

Existe una conexión entre la novela de Wilde y la de Stevenson, puesto que Dorian “es un Je[c]kyll y Hyde, incapaz de establecer la separación entre ambos, si no es a partir de la apariencia, que se construye para sí y para los demás” (Alvarado Vega, 2018: 125).

De todos los monstruos analizados en este artículo Drácula es el más alejado de la sociedad que lo rodea, la Inglaterra de la época victoriana. Es una criatura transgresora, cuyas raíces se remontan a tribus arcaicas y sangrientas. Se constituye en la antítesis de la humanidad, y por ello para restaurar el orden y la civilización debe ser erradicado. El holandés Van Helsing será el arma principal para derrotarlo. Drácula es “a monstrous trespasser born in a distant past and land who had hitherto remained dormant in isolation from the civilized world” (Ortiz Trueba, 2016: 17).

Si el monstruo es una anomalía, su exterminación es la única solución para el restablecimiento del orden. En las cartas que cierran la novela de *Frankenstein*, el viajero Walton asiste a la muerte de Víctor y a la desolación del monstruo al contemplar la desaparición de su padre, de su creador. Por ello afirma: “ha muerto aquel que me creó, y cuando yo deje de existir, el recuerdo de ambos desaparecerá pronto” (Shelley, 1996: 344). Decidido a inmolarse, se aleja y se pierde fundiéndose con la naturaleza.

En la novela de *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* la única solución para Jekyll es la muerte de su otra mitad, quitarse la vida para destruir la parte primitiva e inconsciente que cada vez se apodera más de él suplantando su identidad. En el relato final donde Jekyll cuenta su vida sabemos que su suicidio fue un desesperado intento de aniquilar al monstruo que anidaba en él y era su dueño: “Ésta es, en verdad, la hora de mi muerte, y lo que de ahora en adelante ocurra ya no me concierne a mí sino a otro. Así, pues, al depositar esta pluma sobre la mesa y sellar esa confesión, pongo fin a la vida de ese desventurado que fue” (Stevenson, 1999: 124).

En *El retrato de Dorian Gray* el pintor Basil, el artista en busca permanente de la belleza, muere asesinado por el monstruo Dorian: “su muerte tiene sentido en la medida en la que su arte había perdido su sentido” (Fúnez, 2019: 218). La condena de Dorian es clara, su parte monstruosa, al igual que Hyde, lo aniquila y lo aboca a una muerte segura. Al final se suicida, su cuerpo ya sin vida envejece instantáneamente y el retrato recupera rápidamente la juventud y la lozanía. Al apuñalar al cuadro, a su alma monstruosa, alcanza por fin la paz y el sosiego y se libera de la culpa: “Miró a su alrededor y vio el cuchillo con el que mató a Basil Hallward. Lo había limpiado muchas veces, hasta que en él no quedó ninguna mancha. Estaba brillante y relucía. Como había matado al pintor mataría también la obra del pintor y todo lo que significaba. Podía matar el pasado y, cuando estuviera muerto, sería libre. Podía matar su monstruosa alma viviente y, sin su terrible influencia, alcanzaría la paz. Cogió el cuchillo y apuñaló a la pintura con él” (Wilde, 2009: 248).

En el caso de *Drácula*, la muerte de este supone la erradicación del mal y la vuelta al orden, así como la imposibilidad de perpetuación de su especie, al igual que sucede con Frankenstein. Así se narra en el libro: “solté un chillido cuando vi cómo le cortaba el cuello; mientras, en aquel mismo momento, el señor Morris le clavaba el cuchillo de monte en el corazón. Fue como un milagro; pero ante nuestros mismos ojos, y casi en un suspiro, todo el cuerpo se disolvió en polvo y desapareció de nuestra vista” (Stoker, 2022: 437).

Esta novela de finales del siglo XIX elimina al monstruo, al diferente, al que es incapaz de convertirse en parte de la sociedad y se convierte en antítesis de la humanidad y las normas sociales y morales: “Thus, Dracula’s ultimate destruction signifies the triumph of civilization over atavism, the extinction of that ancient, dangerous culture, and the eradication of the vampiric disease required to restore balance and order to the Victorian era” (Ortiz Trueba, 2016: 21).

### La mirada mítica

El elemento mítico es una de las constantes en las cuatro novelas, que recrean diferentes mitos, adaptándolos a las peculiaridades, contexto e intención de cada una. El sustrato mítico común de todas es la otredad, puesto que el monstruo representa la criatura ideada para reflejar nuestros terrores, deseos ocultos, aspiraciones. Por eso lo monstruoso atrae y repele a partes iguales (Ortiz Trueba, 2016).

La idea del otro ya está en el texto de Mary Shelley: Víctor y el monstruo son complementarios, ambos se llaman Frankenstein, de modo que “la dualidad entre creador y criatura refleja la escisión de la identidad” (Alonso Fernández, 2021: 127). Víctor, el hombre romántico por antonomasia que desafía las leyes de la naturaleza, no acepta al Otro, al monstruo que lleva dentro. En el prólogo de la obra de 1831 la autora narra el terror que le provocó la primera visión de su creación, fruto de su imaginación: “Vio aquella cosa horrible de pie junto a su lecho abriendo las cortinas y mirándole con sus ojos amarillos, acuosos y especulativos” (1996: 352). Ese monstruo será por tanto la parte que debe ser escondida y que al final se rebela contra su creador, asediándolo y persiguiéndolo hasta que al final se encuentran en los confines del mundo. Allí, desaparecido Víctor, la criatura afirmará: “Ha muerto aquel que me creó; y, cuando yo deje de existir, el recuerdo de ambos desaparecerá pronto” (344).

En Jekyll y Hyde el Otro no es creado artificialmente, sino que emerge del lado más primitivo y oscuro de la personalidad. En la novela se muestra cómo la monstruosidad reside también en Jekyll, hasta el punto de que lo que en principio era una transformación voluntaria se va haciendo inevitable, siendo Hyde el que prevalece al final.

En el texto de Stevenson se muestra la supremacía del lado oscuro, la irracionalidad, la liberación moral y la ausencia de responsabilidad que supone vivir al margen de las normas morales y las convenciones: “the established notion of an intrinsically rational human soul is put into question, exposing the existence of a different side within us, more distanced from the civilized manners” (Ortiz Trueba, 2016: 13).

Además, en este texto se muestra la dualidad no solo del hombre, sino de toda la sociedad, las calles respetables de Londres frente a los oscuros suburbios, la responsabilidad frente a la degradación.

El Otro, el monstruo, se asocia a la liberación sexual y la manifestación de los deseos ocultos. Así afirma Jonathan en *Drácula*: “sentí en el corazón el deseo deshonesto de que me besaran esos labios rojos” (Stoker, 2022: 49). El vampiro simboliza al igual que Hyde, el placer y la noche: “para un inglés victoriano [...] Drácula resulta, así, la perfecta encarnación del Otro” (Roas, 2019: 31).

También Dorian Gray proyecta en su retrato su monstruosidad moral, es un individuo ajeno a las reglas y símbolo de una sociedad hipócrita y libertina. El monstruo es él mismo en su manifestación interior: “el monstruo es aquel que no soy yo; por lo tanto, me resulta [...]

necesaria su existencia, para poder expiar la culpa de mi propia monstruosidad” (Alvarado Vega, 2018: 127).

El otro, el monstruo, provoca rechazo en el ser humano, repulsa ya patente en Frankenstein desde su propio nacimiento. En el primer encuentro con su criatura, en medio de una naturaleza de sublime belleza, Víctor afirma: “La gigantesca estatura y su aspecto deformado, más horrendo que nada de lo que existe en la realidad, me demostraron de inmediato que era el engendro, el repulsivo demonio” (Shelley, 1996: 179). De la misma manera, el físico de Hyde es como el de un primate, mientras que Drácula se puede convertir en murciélago, lagartija o lobo.

El otro en su plasmación del mal se relaciona con la figura del demonio. En varios pasajes de *Frankenstein* se hace hincapié en esta idea: “debía ser vuestro Adán, pero soy más bien el ángel caído a quien negáis toda dicha” (217), “con frecuencia pensaba en Satanás como el ser que mejor se adecuaba a mi situación, pues, como en él, la dicha de mis protectores a menudo despertaba en mí amargos sentimientos de envidia” (248).

El conde Drácula es la representación del maligno. Antes de llegar a su morada, en el hotel donde se aloja le previenen de su maléfica figura, le dan un crucifijo y la gente se despidió de él santiguándose. Jonathan, prisionero en el castillo, descubre aterrado que su huésped es la reencarnación del demonio que aniquilará el mundo: “la cara hinchada tenía una sonrisa burlona que me enloqueció. Aquel era el ser que yo estaba contribuyendo a trasladar a Londres, donde podía pasar quizá siglos enteros saciando su sed de sangre entre la población y crear un círculo nuevo y siempre creciente de semidemonios depredadores de los desvalidos” (Stoker, 2022: 65).

En *Drácula*, el doctor Van Helsing propone como remedio para acabar con el maligno conde bendecir la tierra que el vampiro ha elegido para ejercer su poder colocando en ella la hostia consagrada. También será el doctor quien descubra la fórmula para acabar definitivamente con el no-muerto clavándole una estaca en el corazón y cortándole el cuello.

Además del doble, los textos analizados remiten a otras figuras míticas. Así, *Frankenstein* alude a Prometeo ya en su título (*Frankenstein o El moderno Prometeo*). Este mito aparece en textos de Hesíodo o Esquilo y alude al benefactor de la humanidad que desafía a Zeus al robar el fuego para entregárselo al género humano. Por esta acción será castigado y condenado a que un buitre le devore las entrañas. En la novela de Mary Shelley también Víctor desafía las leyes divinas al dar vida a la materia inerte. Además, uno de los primeros descubrimientos de la criatura es el fuego.

En la época romántica Prometeo fue uno de los mitos más versionados y acordes al espíritu de este periodo. Esta figura mítica se relaciona con la de Pigmalión o con la leyenda hebrea del Golem sobre el intento de dar vida a una estatua de barro.

El mito de Fausto, que anhela conocimiento, se relaciona también con el deseo de Dorian Gray de pactar con el diablo a cambio de conservar su juventud. Como afirma el hedonista lord Henry: “Para mí la belleza es la maravilla de las maravillas. Solamente la gente frívola no juzga por las apariencias. El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo invisible” (Wilde, 2009: 47). En la novela *Dorian Gray* pronuncia un conjuro “y se maldice con la juventud eterna” (Zamora Isabel, 2019: 15).

Otra figura mítica que aparece en la novela de Oscar Wilde es la de Narciso, que según la tradición se condenó al enamorarse de su propia belleza. En este caso Dorian “se convierte en una víctima de su propia imagen, mancillada en el reflejo del cuadro según comete atrocidades” (16).

También en *Frankenstein* la contemplación de la criatura en el agua lo hace consciente de su condición deformada y monstruosa. De la misma manera, el narcisista en su anhelo de proyectarse hacia otra persona idealizada y perfecta simboliza el espíritu de insatisfacción intrínseco al espíritu romántico y de fin de siglo que alienta a los escritores Mary Shelley y Oscar Wilde.

### Presencia del simbolismo

Una de las constantes de las cuatro novelas es la aparición en ellas de elementos con valor simbolista, que en ocasiones se reiteran en varios de los textos analizados. En primer lugar, señalaremos el espejo, presente en mayor o menor medida en todas. Podemos afirmar que a nivel narrativo responden a una estructura especular conseguida por la configuración epistolar y la presencia de varios narradores que a su vez se convierten en narratarios dentro de la acción. En *Frankenstein* hay tres niveles narrativos: las cartas de Walton a su hermana en Londres, la narración de Víctor y la de la criatura. El propio monstruo aprende a hablar y leer observando a la familia De Lacey.

*Dr. Jekyll y Mr. Hyde* combina la narración con documentos o cartas de crucial importancia para desentrañar la historia. Ya desde el principio el testamento del doctor revela que su fortuna pasaría a su amigo Hyde. Posteriormente, el anciano asesinado tenía un sobre dirigido a Mr. Utterson y al visitar la casa de Jekyll este tiene en su poder una carta escrita por Hyde. Poco después una nota de Jekyll con una invitación revela el parecido de ambas letras.

Al morir Lanyon, antiguo compañero de estudios de Jekyll, deja también una carta que Utterson no debe abrir hasta la desaparición de Jekyll. Cuando Poole y Utterson descubren a Jekyll tomándose la ampolla letal encuentran una nota afirmando que iba a morir. Las dos últimas cartas son la anunciada por Lanyon revelando la terrible verdad y cómo le proporcionó el contenido de la ampolla, y la del propio Jekyll, que culmina la historia y recompone todas las piezas de la misma. Esta estructura de cartas que se van superponiendo e implican a diferentes narratarios es el eje estructural de la acción.

*Drácula* está escrita enteramente en forma epistolar, convirtiéndose los diferentes personajes en narradores: Jonathan Harker, Mina, Van Helsing, etc., excepto uno, el propio conde, al que se le silencia como personaje para mostrar su malignidad absoluta, no tiene derecho a tener voz.

Además de la estructura epistolar como metáfora especular, el espejo es un objeto de gran valor simbólico en los textos analizados. Así, en *Drácula*, el profesor Van Helsing afirma que el vampiro no proyecta sombra ni reflejo en los espejos, puesto que es un ser sin alma, un no-muerto, y por eso no aparece reflejado. Así lo experimenta Jonathan: “di un respingo, maravillado de no haberlo visto, dado que estaba viendo reflejada en el espejo toda la habitación a mi espalda” (Stoker, 2022: 49).

Si *Drácula* no soporta los espejos, el espejo es el que devuelve a Jekyll su monstruosa realidad y es siempre testigo de la transformación del protagonista hasta su trágico desenlace: “ésta será, pues, la última vez que Henry Jekyll pueda expresar sus pensamientos y ver su propio rostro (¡tan tristemente alterado!) reflejado en el espejo” (Stevenson, 1999: 123).

Uno de los objetos llenos de simbolismo en *El retrato de Dorian Gray* es el cuadro que alude de manera metonímica a su degradación: la mueca de crueldad que advierte Dorian tras su primera tropelía es un espejo de su horror interno. El retrato simboliza su alma vil y alejada de cualquier norma de manera que el autor “propone que sea el retrato el que le permita poder



vivir a Gray con toda su integridad” (Fúnez, 2019: 223). El protagonista opta por conservar su belleza a expensas de que su alma se vaya degradando cada vez más.

Cuando el pintor Basil observa su creación no puede menos que sentir horror: “Había algo en su expresión que le llenó de disgusto y repugnancia. ¡Cielos! ¡Estaba viendo el propio rostro de Dorian Gray! [...] Era una terrible parodia, una infame e innoble sátira. Él nunca había hecho eso. Sin embargo, ¿era su propio cuadro?” (Wilde, 2009: 181).

Si el cuadro representa el alma de Dorian en la novela de Wilde, en *Drácula* la sangre simboliza también el interior del ser humano, de manera que al ser mordidos, los hombres dejan de serlo para estar sometidos al maligno conde: “the extraction of blood equals the extraction of the soul, which Dracula lacks and needs to survive” (Ortiz Trueba, 2016: 20).

### Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos realizado un acercamiento a cuatro novelas del siglo XIX pertenecientes a la literatura inglesa que han dado lugar a figuras monstruosas célebres y de gran repercusión en la literatura y las artes posteriores: Frankenstein, Jekyll y Hyde, Dorian Gray y Drácula.

Los monstruos de estas novelas poseen elementos comunes, como la deformidad, su anomalía respecto a la sociedad en la que viven, la representación metafórica de los miedos y pulsiones del ser humano. En todas ellas se recrean en mayor o menor medida figuras míticas procedentes en algunos casos de textos clásicos y que han pervivido a lo largo de la historia de la literatura, como Prometeo, el Doble o el vampiro.

Los textos pertenecen al género de la novela gótica, fantástica y de terror y en algunos casos han sido considerados el antecedente del género de ciencia-ficción. El marco espacio temporal responde al espíritu romántico o postromántico que alienta las novelas y a la propia concepción del monstruo como un ser alejado de la realidad.

En definitiva, podemos concluir que estas cuatro novelas, con sus peculiaridades e idiosincrasia propias de la época o de sus narradores, reflejan las principales características de lo monstruoso, y aluden a nuestros miedos y pulsiones monstruosamente humanas.

### BIBLIOGRAFÍA:

ALONSO FERNÁNDEZ, Ana María (2021). Los monstruos de Mary Shelley: *Frankenstein o El moderno Prometeo*. *ArtyHum Revista Digital de Artes y Humanidades*, 82, 121-145. Disponible en línea: <https://www.artyhun.com/revista/82/#p=122> [Consultado el 28 de marzo de 2022].

ALVARADO VEGA, Oscar Gerardo (2018). *El retrato de Dorian Gray: el monstruoso espejo de la juventud*. *Revista de Lenguas Modernas*, 29, 123-133. Disponible en línea: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/36545/37222> [Consultado el 19 de febrero de 2022].

BOTING, Fred (Ed.) (1995). *Frankenstein*. London: MacMillan Press.

BURDIEL, Isabel (Ed.) (1996). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra.

FÚNEZ, Rubén & CARAVANTES Vanesa (2019). *El retrato de Dorian Gray: o el tránsito de la idealidad a la realidad*. *Revista de Museología Kóot*, 10, 210-226. Disponible en línea: <https://www.lamjol.info/index.php/KOOT/article/view/6707> [Consultado el 3 de febrero de 2022].

ORTIZ TRUEBA, Rubén (2016). The Monsters Within: Gothic Monstrosity in *Dracula*, *Frankenstein* and *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* and its Role in the Nineteenth-Century

English Society. Universidad del País Vasco. Disponible en línea: [https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21432/TFG\\_Ortiz\\_Tueba.pdf?sequence=1](https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21432/TFG_Ortiz_Tueba.pdf?sequence=1) [Consultado el 15 de febrero de 2022].

PUJANTE, Pedro (2019). Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo. *Trasvases entre la literatura y el cine, I*, 167-180. Disponible en línea: <https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/6229/6919> [Consultado el 4 de marzo de 2022].

ROAS, David (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, 161, 29-56. Disponible en línea: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/482/494> [Consultado el 5 de marzo de 2022].

ROJAS GARCÍA, Luis Miguel (2015). La belleza y la crueldad en *El retrato de Dorian Gray*: una relación representativa de la novela moderna. *Kénosis. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 5, 122-137. Disponible en línea: <http://revistas.uco.edu.co/index.php/kenosis/article/view/76> [Consultado el 8 de marzo de 2022].

SHELLEY, Mary (1996). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra.

SPARK, Muriel (1987). *Mary Shelley*. London: Cardinal.

STEVENSON, Robert Louis Stevenson (1999). *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Alianza.

STOKER, Bram (2022). *Drácula*. Méjico: RBA.

TRIGUERO FERNÁNDEZ, Marcos (2018). Humanising the Monster: Exploring the ways in which *Interview with the vampire* and Bram Stoker's *Dracula* changed the representation of vampires in film. Disponible en línea: [https://www.academia.edu/37830006/Humanising\\_the\\_Monster\\_Exploring\\_the\\_ways\\_in\\_which\\_Interview\\_with\\_the\\_Vampire\\_and\\_Bram\\_Stokers\\_Dracula\\_changed\\_the\\_representation\\_of\\_vampires\\_in\\_film](https://www.academia.edu/37830006/Humanising_the_Monster_Exploring_the_ways_in_which_Interview_with_the_Vampire_and_Bram_Stokers_Dracula_changed_the_representation_of_vampires_in_film) [Consultado el 10 de marzo de 2022].

WILDE, Oscar (2009). *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Edaf.

ZAMORA ISABEL, Sílvia (2019). Símbolos en *El retrato de Dorian Gray* y su traducción al español. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Disponible en línea: [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/43007/zamora\\_isabel\\_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/43007/zamora_isabel_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consultado el 9 de febrero de 2022].