

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

TESIS
1996
A5

***FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY:
TEORÍA Y PRAXIS DE LA ESTÉTICA MODERNA***

AUTOR:

CAROLA ALDANA - RUZ

TUTOR:

HERNÁN ESTEBAN GÓMEZ



Caracas, Septiembre 1996

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	iii
I. DE LA BELLEZA IDEAL A LA BELLEZA MONSTRUOSA. UNA REVISIÓN HISTÓRICA DEL TEMA ESTÉTICO	1
La Antigüedad	2
El Neoclasicismo Francés	10
Estética Inglesa del siglo XVII	14
Estética Inglesa del siglo XVIII	16
Estética Alemana del siglo XVIII	22
Estética Alemana del siglo XIX	29
Estética Inglesa del siglo XIX	38
II. BELLEZA MONSTRUOSA. ESTÉTICA ROMÁNTICA Y SÍMBOLOS LITERARIOS EN <i>FRANKENSTEIN</i>	41
El Romanticismo Inglés y la novela de Mary Shelley	44
III. LA AMBICIÓN DE LAS FORMAS	66
Hacia una concepción totalizante de la novela <i>Frankenstein</i> de Mary Shelley como novela de ciencia-ficción	67
<i>Frankenstein</i> de Mary Shelley como novela policial	75
	81
IV. CONCLUSIONES	85
V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

INTRODUCCIÓN

Existen épocas de la historia en donde se da paso a la imaginación y momentos de ésta en donde el pensamiento se reduce a la razón. En la actualidad nos encontramos saturados de discursos de corte científicista; por esta razón, nos sentimos atraídos especialmente por aquellos tipos de relatos en donde la imaginación juega un papel preponderante; nos referimos específicamente a la literatura fantástica.

Dentro de este tipo de literatura hemos escogido la novela *Frankenstein* de la escritora inglesa Mary Shelley, libro publicado en el año 1818, aunque escrito dos años antes.

La literatura fantástica del siglo XIX se encuentra incluida dentro de la tensión entre un discurso racionalista y uno sentimental. En el caso de Mary Shelley estudiaremos esta relación dentro de la novela y buscaremos los argumentos empleados por la escritora para resolver esta tensión.

Consideramos que el relato fantástico y especialmente la novela *Frankenstein* como una narración que probablemente esté dando un paso más con respecto a la novela gótica. Pensamos que *Frankenstein* de Mary Shelley utiliza las herramientas de la novela gótica en cuanto a escenificación y creación de un ambiente terrorífico, pero creemos se adelanta con respecto a ésta al desprenderse de un discurso razonador y sugerir un posible camino a la iniciación del discurso de la imaginación.

Con respecto a la metodología que utilizaremos, esta será una investigación descriptiva de corte histórico-filosófico, en donde escogeremos como principal rama para el estudio la estética. Una vez ubicados dentro de ésta rama del conocimiento intentaremos hacer un análisis del concepto de belleza y su transformación a lo largo de la historia, para relacionar este progreso del concepto con el cambio de la praxis artística.

En ningún momento estamos pretendiendo hacer un análisis prescriptivo de la estética, ya que nuestra intención no es establecer normas y leyes, sino más bien hacer especulaciones en torno a la imaginación y a la belleza, basándonos en la explicación de ellas mismas por ellas mismas para permitir la ubicación de éstos discursos con el mismo grado de validez y aceptación de cualquier otro tipo de reflexión acerca del tema.

Por otro lado, con la exposición transformativa del concepto de belleza y su consiguiente cambio de percepción analizaremos el papel de ésta en el siglo XIX; para ello haremos una aplicación del método semiológico y estudiaremos los símbolos que reflejen el cambio de percepción de nuevas realidades, expresado dentro de la novela *Frankenstein*. Fundamentalmente buscamos demostrar, por medio de algunos de estos símbolos, cómo la novela de Mary Shelley pone en práctica una concepción novedosa de la estética, que es una revisión crítica de los planteamientos clásicos-racionalistas y al mismo tiempo el anuncio de la estética moderna.

Consideramos de suma importancia la identificación de símbolos dentro de la novela visto como relato de literatura fantástica, ya que ésta es la encargada de buscar un nuevo nivel de designación dentro del lenguaje referencial.

Si hacemos relaciones entre las tensiones que se dieron en el siglo XIX y comparamos nuestro restringido entorno, obviamente sentiremos el deseo de explorar las posibilidades que nos presenta la literatura fantástica, esperando que este trabajo pueda abrir una perspectiva distinta de enfoque en torno a este tema que consideramos tiene resonancia aún.

CAPÍTULO I

DE LA BELLEZA IDEAL A LA
BELLEZA MONSTRUOSA. UNA
REVISIÓN HISTÓRICA DEL TEMA
ESTÉTICO

En el presente capítulo pretendemos hacer una revisión de los distintos períodos de la Historia de la estética, para observar la transformación y aplicación del concepto de belleza; poniendo especial atención en el desplazamiento de una concepción clásica de la estética a una visión moderna de la misma.

Para el estudio de la progresión de los paradigmas estéticos haremos una síntesis de los períodos de esta ciencia que consideramos pueden orientarnos en nuestro enfoque; para ello analizaremos los siguientes momentos: la Antigüedad, el Neoclasicismo francés del siglo XVII, el siglo XVII en Inglaterra, el siglo XVIII en Francia, Inglaterra y Alemania, y por último el siglo XIX en Alemania e Inglaterra.

LA ANTIGÜEDAD

La Historia de la Estética se consolida como tal a partir del siglo XVIII en Alemania al convertirse en una ciencia con sus propias leyes, por lo tanto es un concepto bastante cercano en el tiempo a nosotros.

Sin embargo, desde la Antigüedad este tema es tratado aunque no bajo el mismo nombre y con un enfoque bastante distinto. Para los griegos nuestros conceptos actuales de arte e historia distan mucho de su propio entendimiento del entorno.

Según los griegos el arte es la técnica en líneas generales y la historia es una concepción de un mundo cerrado en donde todas las respuestas están dadas, ya que las preguntas no han sido formuladas.

Al variar estos dos conceptos de los nuestros, es evidente que la Historia de la estética no tiene nada que ver con este contexto, pero sin embargo el tema de la belleza es tratado en esta civilización.

Comenzaremos a explicar las distintas definiciones de la palabra belleza, pasando por algunos autores griegos desde el inicio de esta civilización hasta su periodo más avanzado en el tiempo.

En los comienzos de esta cultura es necesario aludir a dos autores muy importantes; se trata de Hesíodo y Homero, quienes comienzan a tratar el problema de la belleza. Para Hesíodo existe una relación entre lo bello y el bien, pero no se queda en esta simple conexión sino que liga lo bello con lo útil, hecho que le hace pensar en lo bueno como un concepto mediato y lo bello como uno inmediato.

Si pensamos en Homero, estamos ante el nacimiento de la noción de héroe; en un primer momento lo más importante es la belleza física y ésta es percibida por la vista, por lo tanto la belleza está relacionada directamente con la visión.

Siguiendo con el período primario de la antigüedad griega, nos encontramos con los poetas líricos que pueden ser divididos en tres grupos: heroicos, eróticos y elegíacos.

Los poetas heroicos no establecen relación entre lo bello y lo útil como en el caso de autores anteriores; de aquí se desprende el que no deslinden conceptos como belleza mediata y belleza inmediata. Según ellos es la unión del bien y lo bello la que conduce a la exteriorización de la belleza.

Evidentemente, aún nos encontramos ante un concepto visual de la belleza, es la estética de los atletas, la de los cuerpos bellos y triunfadores.

Si nos referimos a los poetas eróticos, en el canto a las acciones de la cotidianidad se presenta un concepto de belleza relacionado con la justicia y por lo tanto con la moral, pero paralelamente existe una belleza corporal, se canta a la hermosa juventud. A pesar del tono festivo, la presencia de la justicia y la moral nos hacen pensar en una espiritualización de la belleza, en un proceso de individualización del concepto.

Si hacemos mención a los poetas elegíacos, por vez primera nos encontramos ante un sistema jerárquico del concepto de belleza y observamos un cambio de tono en el discurso: de la festividad erótica pasamos al pesimismo ante la vida. De la fusión entre jerarquización y tono pesimista se desprende el concepto principal de la estética de estos poetas, se trata de la "Kalokagathía". Esta noción alude directamente a la relación entre la muerte y la belleza, dada por el cumplimiento del deber; la figura paradigmática de este concepto es Antígona ⁽¹⁾.

¹ **Antígona** es una tragedia escrita por Sófocles, autor que desea expresar por medio de su obra el fin del modelo clásico de comportamiento ateniense en donde los intereses de la polis estaban por encima de las inclinaciones individuales. → (Continúa p. 5)

Nos encontramos ante el nacimiento de la tragedia, por una parte, y su consecuencia lógica, un proceso de interiorización de la belleza (como veremos en Platón).

Después de este grupo de poetas estamos ante la formación de la primera escuela griega, nos referimos a la Escuela Pitagórica, cuyo representante principal es Pitágoras, creador de una especie de concepción hermosa del entorno.

Para la comprensión del entorno los pitagóricos comienzan por estudiar el universo y bautizarlo como el "cosmos"; dentro de este cosmos rige un principio ordenador basado en la armonía, y de ésta se desprenden el número y la medida.

El número y la medida hacen pensar en la armonía visual y auditiva, hecho que convierte a la Escuela Pitagórica en la primera en hacer lugar de manera "formal" a la estética. El planteamiento de conceptos tan específicos comienza a determinar un carácter objetivo del concepto de belleza, en cuanto que es comprobable y es una formalidad universal ya que todos podemos percibirla.

El personaje Antígona representa la sustitución del paradigma clásico del héroe colectivo por el del héroe individualista; ya que ella defiende sus intereses por encima de la norma establecida. Ella y su hermano, condenados ambos a muerte, representan además el símbolo del héroe muerto en la juventud. Para el griego constituye casi una obsesión el morir joven; para ellos es un honor morir y posee un tono festivo la realización de los ritos funerarios. Los griegos no poseen un pensamiento histórico, por lo tanto, la muerte no es concebida como la detención temporal.

En el Romanticismo también hay una estructura arquetípica del héroe que muere joven; pero a diferencia del griego, para el hombre romántico la muerte implica la detención temporal y como consecuencia la imposibilidad de alcanzar el absoluto; por consiguiente el arquetipo del héroe que muere joven se tiñe de un tono trágico, plañidero, en el Romanticismo.

Seguidamente nos encontramos con Sócrates, quien amplía un poco más el concepto de "Kalokagathía"; ya no es solamente la relación entre la belleza y la muerte dada por el cumplimiento de un deber, sino que bien y belleza se funden para formar una especie de moralidad (difícilmente entendible hoy día).

Al concepto de "Kalokagathía" suma el de "Kromenon", la fusión de lo bello y lo bueno, es útil y conveniente, tiene que ver con el cumplimiento de las leyes divinas y las leyes terrenales; en el entorno griego es hermoso morir por deber y ese deber implica el cumplimiento de las leyes divinas, lo cual es conveniente para todos; es por eso que puede ser entendido como una especie de moralidad.

Hasta ahora hemos visto el proceso de formación del concepto de belleza griego; hemos observado cómo se parte del exterior hasta llegar a un proceso de interiorización, lo cual nos hace reflexionar en un nuevo planteamiento o en una síntesis de todo lo expuesto. Es así como llegamos a Platón, autor que marca un hito y da cabida a futuras interpretaciones.

Este autor parte de la concepción de que el arte es una mala copia, es una copia de la copia; la única realidad es la primera, la de la Idea, y los objetos de la naturaleza no existen más que por imitación de las Ideas.

Platón habla de una jerarquía que va subiendo de grado en grado; empieza por aclarar que la vista y el oído no son suficientes, hay que ir más arriba hasta llegar al momento en el que lo bello y el bien se identifican.

En el diálogo "Hippias Mayor", después que se discute sobre la belleza se dice que la vista y el oído no son la causa de lo bello; existe el placer desnudo o desinteresado, las cosas nos agradan, por lo tanto, se concluye que lo bello es lo agradable en forma ventajosa.

Las siguientes reflexiones de Platón serán acerca del amor y sus diferentes teorías, hasta llegar a la fusión del amor y la belleza.

Una de sus obras más importantes será el Banquete, en donde continúa trabajando sobre el sistema jerárquico de la belleza, y es entonces cuando identifica la belleza con el alma, de donde se desprende que lo bello es el sumo bien y la suma verdad; por lo tanto hemos llegado al último escalón, pasando a un concepto de belleza universal.

Podemos decir que Platón, en sus diferentes enfoques de la belleza, pasa por tres etapas; primero, parte de la belleza de los cuerpos, luego pasa por la belleza de las almas, hasta llegar a una reflexión de la belleza en sí misma.

Hemos visto que Platón parte de la vista y el oído hasta llegar a la Idea; para él la realidad es cuestionable ya que no es "real", es una copia y lo que importa es la esencia y la belleza en sí.

En el caso de Aristóteles el procedimiento de estudio es el contrario, se parte de la realidad y se investigan sus cuatro causas como podemos ver:

Aristóteles ha representado la investigación causal por sus cuatro elementos: la causa material (aquello de que está hecho el objeto), la causa motriz o eficiente

(aquello que ha dado lugar al objeto), la causa formal (la que ha dado al objeto su forma); y la causa final o teleológica (aquello a que está destinado un objeto) ⁽²⁾.

De esta manera pasamos de una ascensión jerárquica hasta llegar a la Idea en el caso de Platón, a una investigación causalística que apunta al nacimiento de una ciencia.

Por otro lado, Aristóteles se ocupa de dos grandes temas de investigación, reflexiona sobre el proceso de creación artística y estudia la ciencia del arte.

Cuando Aristóteles habla de la creación artística, hace una distinción entre las obras y los objetos de la naturaleza. Si analizamos los objetos naturales en ellos mismos encontramos la causa de sus posibles alteraciones; en cambio si estudiamos la obra ésta tiene su causa en un creador, por lo tanto, la naturaleza tiene una causa orgánica y la obra una causa psicológica, de lo que se desprende que el arte es una técnica.

Aristóteles, al referirse a la belleza, hace una relación de ésta con el bien y lo útil. Podemos hablar de una belleza moral de donde se desprenden tres clases de bien: en primer lugar explica el bien práctico estrechamente ligado al principio de las acciones humanas y a la voluntad; en segundo lugar define la belleza cósmica, el universo responde a una armonía y medida; y por último la moral, que está subsumida en lo útil.

² Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, 1961, p. 44.

La palabra medida será la clave para entender el concepto de belleza aristotélico y su estudio causalístico lo llevará a establecer un sistema de leyes. Tales como la explicación de la medida por medio del concepto de simetría, lo que nos hace pensar en una observación directa de los hechos donde los conceptos apriorísticos no tienen cabida.

Podemos decir que los griegos, luego de varios intentos de establecer un concepto para la palabra belleza, llegan a uno muy preciso en donde la medida en relación con la percepción auditiva y visual se conjugan, conformándose el concepto principal de la "Gran Teoría" como la ha llamado Wladislaw Tatarkiewicz; de aquí en adelante ésta será la noción manejada, con ciertas variantes de acuerdo con los autores, países y ubicación histórica.

Esta "Gran Teoría" perdurará hasta el siglo XVIII, momento en el cual es reformulado el planteamiento y se introduce un nuevo enfoque en los estudios de este tema.

Entre la estética clásica y el Neoclasicismo francés se suceden la estética medieval y el Renacimiento. Dos son los autores principales de este momento; nos referimos a Santo Tomás y San Agustín. Ambos tratan de dar una solución a este problema y aunque sus estudios no son estéticos completamente, ambos analizan la belleza. San Agustín aborda el concepto en relación a lo que ve y a la conveniencia de las partes. Santo Tomás habla de los objetos que nos producen agrado y los que no y esta percepción se realiza según él por medio del ejercicio de nuestras facultades.

Tanto los pensadores medievales como los renacentistas van a repetir la concepción griega de belleza, en donde ésta obedece a la percepción visual y a la conveniencia en la apariencia del objeto.

Habiendo estudiado brevemente la estética de estos dos períodos pasamos inmediatamente al siguiente momento que nos puede ayudar a entender la diferencia entre el concepto de belleza clásico y el moderno.

EL NEOCLASICISMO FRANCÉS

Para entender la estética francesa del siglo XVII, es necesario aclarar dos puntos que marcarán la reflexión sobre este tema en esa época. En primer lugar, no podemos hablar de la existencia de una estética utilizando la palabra en su sentido estricto, sino que hablaremos de artistas que han reflexionado sobre su arte y han escrito al respecto leyes o dogmas.

En segundo lugar, estos autores que meditan en torno a su arte tienden a utilizar un tono prescriptivo, por lo tanto, nos encontramos ante una estética que pretende dar normas y no describir.

Estas dos características de la estética de aquel momento están estrechamente relacionadas con la estructura de poder, ya que se encuentra a la cabeza de las demás estructuras la autoridad jerárquica cuyo representante divino es Dios y sus figuras terrenales son el rey como máxima autoridad política y el sacerdote como mayor autoridad eclesiástica, es decir

una estructura piramidal en donde la figura central es Dios tanto en el poder divino como terrenal, ya que el rey y el sacerdote, cada uno en su espacio, son los representantes directos de éste.

La presencia de esta estructura perfectamente organizada y jerarquizada, determinará una manera propia de entender la realidad en este contexto; absolutamente todas las estructuras del entendimiento estarán regidas por la razón, todo estará sujeto a leyes y normas, repitiendo aún la misma estructura autoritaria y piramidal.

Resultado de la regulación y la legalidad de las formas del pensamiento, éste va a tener otras características importantes: debe ser un pensamiento moral, por lo tanto, recto.

La suma de un pensamiento racional y moral traerá como consecuencia inmediata la división del mismo en dos esferas: por un lado la esfera de la sensibilidad o facultad inferior y por otro la esfera superior o razón. La existencia compartida entre estas dos formas de pensamiento enmarcadas dentro de la tendencia a racionalizar, determinará la subordinación de la primera esfera a la segunda.

Frente a la razón encontraremos el instinto, pero el instinto también debe ser racional. De esta forma, los sentidos se racionalizan para poder establecer generalizaciones, comparaciones y leyes, que permitan un pensamiento universal.

De esta manera, el arte por su carácter legal y moral estará en absoluta correspondencia con el público. El arte es un medio "propagandístico" del pensamiento reinante y a su vez es un medio regulador y generalizador. Por medio de leyes fijas y una moral establecida, arte y público se encuentran en una estrecha relación.

El arte del siglo XVII imitará la antigüedad clásica y la antigüedad cristiana. El ejemplo más claro de esta tendencia es *La poética* de Aristóteles que circulará durante todo el siglo XVII, habiendo dominado ya en el siglo XVI; en ésta se basarán los distintos autores para fijar reglas y leyes.

Se formarán dos bandos, el bando de los que están en contra del filósofo griego y el bando de los que comentan su obra, de aquí partirá toda la estética del Clasicismo.

Pertenece al bando de los que prescriben leyes, nos encontramos con el *Arte Poética* de Boileau. Para este autor sólo la razón es determinante, no hay un entendimiento reflexivo, sin embargo, reconoce una parte de sensibilidad.

Avanzando nos encontramos con Descartes (1596 - 1650), primer teórico que los estéticos del siglo XVII reconocen. Comenzamos con el *Discurso del Método* de este autor a observar la apertura de las antinomias dentro de la historia de la estética.

Si bien es cierto que la estética cartesiana plantea un pensamiento racionalista, por otro lado este racionalismo no pasó por alto el sentimiento de

"delectación" como lo llama el autor. Descartes piensa que en la obra de arte hay algo que sobrepasa la aprehensión.

Además, Descartes plantea que en la obra de arte hay algo que queda oculto y confuso, pero enmarcado en su pensamiento racionalista resuelve la antinomia, según nos explica Raymond Bayer: "el placer de los sentidos mismo obedece ya a determinadas leyes y es, en consecuencia, racional" ⁽³⁾; lo cual nos hace pensar en el planteamiento inicial del Neoclasicismo en el que la esfera de la sensibilidad es sometida a la subordinación de la esfera de la razón, lo que equivale a decir que los sentidos se racionalizan.

Esta concepción del arte y del pensamiento que parte de la Francia monárquica se extenderá por el resto de Europa.

Con el transcurrir del tiempo esta concepción filosófica del pensamiento expuesta por el Neoclasicismo, comenzará a sufrir ciertos cambios. En el siglo XVIII, explica Bayer, la razón adquiere un sentido diferente; hasta ahora la razón hablaba de la razón, ella misma se explicaba, el carácter de adecuación de la razón pasa a un proceso de redefinición.

³ *Ibíd.*, p. 139.

ESTÉTICA INGLESA DEL SIGLO XVII

El Clasicismo francés se extiende por toda Europa y llega entre otros sitios a Inglaterra, en donde encontramos cuatro autores importantes: Bacon, Hobbes, Locke y Berkeley.

La figura de Bacon puede ser vista como un antecedente del proceso de especialización de la estética cuando ésta obtiene su lugar de ciencia con leyes propias. Bacon divide el entendimiento en tres partes que se van a relacionar con tres correlatos "científicos": la memoria se conecta a la historia, la imaginación está ligada a la poesía y la razón con el discurso filosófico.

Hobbes habla de la materia en movimiento, lo que equivale para él a hablar del espíritu; dentro de este desplazamiento la imaginación juega un papel muy importante; con esta palabra se está abriendo camino a un futuro concepto que empleará la estética inglesa, el de la sensibilidad.

Igualmente estudia la relación entre el hombre y la sociedad y sostiene que éste sólo busca lo que le parece bueno, por lo tanto permanece poco sociable ya que la sociedad es intrínsecamente negativa. Esta relación será estudiada en el siglo XVIII en profundidad, llegándose al concepto de hombre virtuoso, que será aquel que logre la perfección de su espíritu, manifestada en un alto grado de sensibilidad.

Al abordar a Locke observamos que el concepto de espíritu estudiado por Bacon es retomado y ampliado; no sólo habla de la movilidad del espíritu

sino que analiza los distintas direcciones de éste y sus implicaciones. Para Locke los movimientos del espíritu pueden ser traducidos a diferentes grados de sensaciones; existen sensaciones simples del mundo exterior y del mundo interior y de ambas se forman las ideas complejas. Además podemos hablar de sensaciones afectivas, con lo cual notamos una diferencia de tono con respecto al Neoclasicismo francés, tan apegado a la razón y a las leyes objetivas; en este caso comienza a jugar un papel relevante el grado de afectividad en los estudios estéticos.

Complementando las ideas de Locke podemos incluir a Berkeley, quien parte de cierta raíz común con los autores estudiados en este apartado. Para él la naturaleza es un espectáculo bello, y partiendo de esta observación de la belleza natural suma su concepción de lo bello en el arte. Autores como Hobbes y Locke hablaban del espíritu y sus manifestaciones; para Berkeley la belleza no parte de este punto sino que está relacionada con la proporción o "fitness" como la llama.

Este concepto de proporción implica un estudio racional de la belleza por parte del autor; lo bello es algo concebido, pensado y estructurado. Sin embargo, no deja a un lado la acción divina como la engendradora de la unidad del universo.

ESTÉTICA INGLESA DEL SIGLO XVIII

En la Inglaterra del siglo XVIII dos son las escuelas estéticas principales: la escuela analítica y la escuela intuicionista. Pertenecen a la primera Adisson, Hogarth, Burke, Reynolds; y a la segunda Shaftesbury y Francis Hutcheson (Cfr. Bayer).

La escuela analítica empleará un análisis psicológico y la escuela intuicionista estudiará la belleza objetiva como fenómeno que no se puede analizar. Hemos avanzado un paso más en la reflexión estética, la psicología comienza a formar parte de la reflexión estética. Desde este momento se incluyen concepciones metafísicas, antes cuestionadas, ahora con un espacio propio que irá creciendo o reelaborándose, lo cual marca un antecedente de Kant.

En primer lugar nos encontramos con Shaftesbury (1671 - 1713), a quien podríamos perfectamente comparar con Platón ya que estudia diversos grados de la belleza hasta llegar a un concepto superior, se trata de la virtud o la Idea.

Para Shaftesbury la vista y el oído y la apariencia física no dejan de ser importantes en su concepción de la belleza, pero esta palabra debe ir mucho más lejos; para ello hace una suma de todas las bellezas hasta llegar al grado más profundo, en donde se requiere lo que él ha llamado el "improvement", una especie de idea de progreso o ascensión que requiere de

una educación; el alma debe irse llenando de inspiración, concebir distintos grados de belleza para reflejarse en una sociedad bella en el exterior y en un hombre virtuoso en el interior.

Además Shaftesbury habla de un universo ordenado y armonioso, pero para llegar a él es necesario pasar por una especie de ética explicada por la frase "beauty is good" o la belleza es buena, de donde se desprende otro concepto de belleza entendida como el bien, si no hay bien no hay placer estético.

Seguidamente nos encontramos con Hutcheson, quien está muy influido por las ideas de Shaftesbury; él afirma que existe un "moral sense" y que puede ser traducido como una virtud moral, existe la belleza exterior pero ésta es paralela a la interior y a la virtud.

También asocia la belleza con el bien y avanza un paso más con respecto a Shaftesbury, al decir que lo bello es desinteresado y no tiene que ver con lo útil.

Hutcheson habla de las ideas simples y las ideas complejas (como explicaban antes Locke y Hobbes), pero dentro de la movilidad de estas ideas reconoce un sentido interior (con lo cual sienta los antecedentes de la estética Kantiana).

La belleza no viene dada por nuestros sentidos de la vista y el oído, sino de un sentimiento interior; de esta forma está reconociendo e incluyendo un grado de afectividad dentro de la percepción estética, y además le está

otorgando un primer lugar, con lo cual todas las teorías racionalistas de la belleza son relegadas.

Refiriéndose al análisis de la belleza Hutcheson explica que tiene que ver con el grado de percepción de los diferentes objetos, pero ciertas características comunes en esta percepción traducen el carácter universal de la belleza. Estas características generales son expresadas de acuerdo con sentimientos y sensaciones comunes en todos los seres humanos; de esta manera la universalidad de la belleza pasa a tener un carácter estrictamente afectivo, ocupando el primer lugar.

Con David Hume el primado afectivo sobre el racional se vuelve más específico; este autor hace uso de la palabra simpatía sustituyéndola por la palabra placer tan utilizada hasta esta fecha. La simpatía es un concepto estrechamente ligado con la imaginación, y la interrelación entre estas nociones depende de la comunicación que se dé entre ambas, por lo tanto el concepto de belleza es interesado, no es formal, es un fenómeno de simpatía. De esta interrelación se desprende la utilidad de la belleza, que nos permite afirmar si nos gusta el objeto o no, la argumentación de la afectividad está tratando de encontrar un terreno tan sólido como el de la razón para lograr una captación general y un puesto como nuevo discurso que pretende lograr su autonomía.

Un autor que también se ocupará de la relación entre bello y útil será Adam Smith, para ello explicará que se trata de un tema estudiado en la Historia de la estética, pero irá más allá en su análisis.

Smith se vale de los conceptos ya utilizados por Hume, específicamente habla de la imaginación y de la fusión con el placer. De esto se desprenderá el concepto de apariencia de la utilidad, que puede interpretarse como la apariencia de la utilidad de la belleza que forma un placer ella misma (esto podríamos decir es un antecedente al concepto de finalidad sin fin de Kant, ya que Smith habla de la inutilidad de lo útil).

Otro concepto importante estudiado por Smith es el de costumbre en relación con la belleza; él afirma que el uso y la costumbre terminan por establecer un patrón de belleza, pero si esta costumbre cambia el patrón de belleza varía, hecho que permite una flexibilización en el campo de estudio estético; el cual ya no sólo se centrará en la belleza sino que podrá contemplar la fealdad si ésta es autorizada por la costumbre.

Hemos dicho anteriormente que la estética inglesa de este siglo incluye en su discurso temas antes no tratados, como la afectividad, la subjetividad y por supuesto el psicologismo. Es el caso de Henry Home of Kames, quien será el encargado de subjetivizar todos los conceptos de la estética clásica, entendiendo a ésta como la que parte de los griegos hasta el momento que estamos explicando.

Para darle coherencia a su discurso explica que el arte es un pensamiento tanto de la razón como del gusto, y afirma entonces que la raíz de lo bello es objetiva. La belleza es reconocida específicamente por el sentido de la vista, por lo tanto es un concepto que se refiere a la observación externa de los objetos.

Por otra parte habla de la "intrinsic beauty" o belleza intrínseca, que es un concepto relacionado con la existencia de un único objeto y la percepción directa de los sentidos, pero esta individualidad del objeto coexiste con una multiplicidad de objetos y es cuando aparece la "relative beauty" o belleza relativa, en este momento el pensamiento entra en funcionamiento para establecer relaciones sensibles entre esos diversos objetos.

La interacción entre estas bellezas hace pensar en el punto de vista del espectador quien determinará la regularidad del fenómeno; ocurre en este momento el primer desplazamiento consciente dentro del discurso estético; anteriormente se partía del estudio del objeto, ahora se partirá de la visión del sujeto sobre el objeto.

Un punto importante en la estética de Home of Kames son sus conceptos de lo sublime y la grandeza. Para explicarlos dice que estos sentimientos están relacionados directamente con nuestro espíritu y nuestra forma de ser, que además nos diferencia de otros seres. Para el ser humano es un sentimiento natural sentir el deseo de grandeza, la inclinación por las cosas monumentales y acontecimientos espectaculares, entre otras cosas,

los cuales conforman otra forma o causa de experimentación de la belleza; el sentimiento de la grandeza es innato en el ser humano.

Estas consideraciones abren paso a la subjetivización de la estética y a la aparición de la analítica, y unido a estos dos el estudio de lo sublime que será ampliado por Burke y Kant.

Dentro de esta panorámica, es necesario hacer alusión a un autor perteneciente a la escuela analítica con su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757). Por primera vez se plantea el concepto de gusto asociado a los sentidos como podemos ver:

No es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios del sentido, de los placeres secundarios de la imaginación y de las conclusiones de las facultades de razonar, relativas a las distintas relaciones de éstas y concernientes a las pasiones humanas, costumbres y acciones ⁽⁴⁾.

Al hablar de placeres primarios y secundarios, y mencionar la razón y otros conceptos como sentir y razonar, Burke está tratando de explicar las operaciones del espíritu por medio de los sentidos, dejando en claro que nuestras formas de pensamiento responden a nuestros sentidos. Esta obra comienza con una explicación acerca del gusto como una cualidad común al género humano, y por medio de nuestras sensaciones internas y externas

⁴ Menene Gras Balaguer, "Estudio preliminar", en: Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, pp. XV - XVI.

somos capaces de emitir un juicio de gusto, que diferencia nuestros grados de percepción, por lo que podemos hablar de una emoción estética como el caso de lo sublime o de un placer de la imaginación.

El sentido de la percepción está fuera de nosotros; por lo tanto allí donde otros ven la belleza nosotros podemos ver la deformidad (afirmación que nos recuerda a Hume).

La palabra sublime está ligada a nuestra forma de percepción y a nuestro espíritu; todos los seres humanos tienden a las acciones grandes y a los sentimientos elevados. Por otra parte, lo sublime puede tener un matiz de temor, melancolía, desconocimiento, es en palabras de Kant el "delightful horror", el miedo a lo desconocido y a la vez la curiosidad, es una comunicación con la belleza de lo desconocido.

LA ESTÉTICA ALEMANA DEL SIGLO XVIII

La estética de principios del siglo XVIII en Alemania presenta dos grandes influencias; por una parte sigue las ideas del racionalismo francés, y por otro lado recibe la autoridad del sensualismo inglés.

Ya para 1756 ha aparecido el libro de Edmund Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* y los franceses han publicado todas sus preceptivas. La estética alemana de

este siglo será la encargada de realizar una síntesis de las dos tendencias, intelectualismo y sensibilidad se conjugan.

Dentro del contexto alemán encontramos tres autores que pueden orientarnos en el desarrollo del establecimiento de la estética como ciencia; pasando por distintas posturas como las de Winckelmann, Baumgarten y Kant llegamos al momento cumbre dentro de esta ciencia.

Winckelmann (1717-1768) es conocido por su obra *Historia del arte antiguo* publicada en 1764. Con la aparición de este libro podemos decir que la Historia del arte se divide en antes y después. Para nuestro autor el arte griego es la representación de la excelencia, es el paradigma de la belleza y por lo tanto se debe imitar.

Por otro lado sus estudios constituyen la primera historia de la evolución del arte griego, con lo cual se acuña una nueva visión del arte; nos referimos a una visión periódica del arte. A partir de este momento la historia del arte se divide en diferentes períodos, arrancando del arte griego, pero con esto paradójicamente Winckelmann sin pretenderlo le quita el lugar de primacía al arte griego y le otorga validez a otros períodos de la historia del arte.

Dentro de sus estudios del arte y la belleza explica que el arte se reduce a leyes, luego es útil, después tiende a lo bello, término que rebasa hasta llegar a lo superfluo.

Con este análisis de la belleza Winckelmann llega a lo que se considera su gran aporte, nos referimos a que a partir de este momento se relaciona de forma consciente el arte con el campo de la belleza y sus leyes.

Winckelmann, como auténtico representante de la Ilustración alemana, afirma que todo pueblo posee un arte autóctono, es decir, con características que responden directamente a su forma de vida, clima y costumbres, hecho que además nos hace pensar en otra concepción del arte debida a este autor, para él el arte es un organismo vivo que se explica por medio de su propio desarrollo.

Estas ideas nos hacen pensar en una característica propia de la Ilustración alemana por demás bastante marcada en este autor, nos referimos al amor hacia la historia (antecedente claro de la tendencia historicista del siglo XIX), hecho que hace afirmar al autor que el arte tiene una historia propia, un desarrollo y fases en su progreso. Para Winckelmann el arte griego se puede dividir en tres partes: "antiguo", "sublime" y "bello".

Por otro lado, fusionando la teoría del arte autóctono con la del carácter histórico, sostiene que el arte tiene tres momentos: uno en que se queda dentro de sí mismo, otro en el que sale y por último trasciende y se eterniza.

Otro autor relevante es Baumgarten (1714 - 1762). Hasta Winckelmann, de manera consciente o inconsciente, la estética estaba relacionada con el estudio de la belleza en el arte. Baumgarten fue el primero



en separar esta ciencia de lo bello y de otras ramas de la filosofía que se le atribuían a estos estudios.

El autor habla de dos regiones, la región superior y la región inferior y ambas tienen correspondencias con la lógica, para ello aclara que la "Esthetica", palabra del griego, "es el mundo de las sensaciones que se oponen a la lógica" ⁽⁵⁾. Luego de esta definición divide a la "Esthetica" en una parte teórica y una práctica. Y agrega ciertas opiniones que considera pertinentes para delimitar claramente el campo de esta ciencia. Comienza por aclarar que el conocimiento sensible puede ser universalmente compartido, existe un orden interno de las cosas que es sentido mas no pensado (con lo cual observamos cierta contradicción), pero finalmente aclara ya definitivamente que el campo estético corresponde directamente al campo del sentimiento.

El siguiente autor a tratar es Immanuel Kant (1724 - 1804), autor de tres obras claves dentro de la Historia de la estética, nos referimos a: *Crítica de la razón pura* (1781), *Crítica de la razón práctica* (1787) y *Crítica del juicio* (1790).

Kant reflexiona acerca de las ideas expuestas por los ingleses y franceses, además de las de sus coterráneos Winckelmann y Baumgarten. Los ingleses, empleando un análisis empirista, han estudiado la percepción por medio de la sensibilidad y los franceses han intentado conceptualizar las

⁵ Ibid., p. 184.

sensaciones. Kant se encuentra en desacuerdo con estas reflexiones y propone una tercera facultad distinta a los sentimientos y a la razón, que promueva el encuentro entre ambas, nos referimos al "juicio de gusto".

Kant habla de dos conceptos de la belleza; el primero es la "belleza libre", aquella en donde no existe un carácter de adecuación a un fin, ya sea un interés de por medio o una tendencia a la conceptualización; y en segundo lugar hablamos de la "belleza adherente", aquella que sí guarda relación con un fin, persigue un concepto y tiene un interés de por medio.

La *Crítica de la razón práctica*, se apoya en el sentido moral y explica que el hombre vive escindido entre dos mundos: por un lado la "seguridad" que nos ofrece la ciencia y por otro los sentimientos de bondad.

La *Crítica de la facultad de Juzgar*, ofrece la solución al problema, es la unión del hombre con él mismo y su relación con Dios y el mundo. Para entender esto explicaremos qué entiende Kant por juicio; para él juzgar significa reducir lo particular a lo universal.

Por otra parte la argumentación se ha ido extendiendo, y Kant nos está hablando del juicio de gusto dentro de la producción artística. Para Kant la palabra apariencia es la reveladora de la verdad de las cosas, importa el agrado y el acuerdo subjetivo al que llegamos al contemplar la obra de arte, y no su correspondencia exacta con la realidad; el arte tiene

en este momento una autonomía total, maneja y crea sus propias leyes, hablamos de un mundo aparte.

La belleza natural y la belleza artística en este momento se unen en apariencia, ya que el arte es el "reflejo" de la naturaleza; pero la naturaleza es un sistema cerrado en el que las leyes están dadas, en cambio el arte es un sistema abierto en el que las leyes están en continua creación y dependen de la decisión y la libertad del artista creador.

En este desplazamiento entre la belleza natural y la belleza artística, entra en juego el concepto de gusto. La fusión entre juicio y gusto, nos hace pensar en características determinadas de ésta. La belleza es un concepto subjetivo, desinteresado, que obedece al libre juego de nuestras facultades y no tiene un fin determinado.

Sin embargo, la belleza conforma un juicio estético y por éste entendemos la universalidad subjetiva del gusto. En este momento Kant recurre a otro tipo de juicio, se trata del "juicio teleológico", el cual es el juicio que reflexiona sobre la finalidad en la naturaleza, es decir, en la actividad cognoscente del individuo, quien busca completar el proceso de ordenación de los objetos.

Del juicio estético en el que la finalidad es inmediata, pasamos al juicio teleológico que reflexiona acerca del agrado que sentimos

inmediatamente ante los objetos, al percibirlos como si estuvieran organizados.

Otro concepto estudiado por Kant es el de lo "sublime"; cuando hablábamos de la belleza veíamos que ésta era el "reflejo" inmediato de la naturaleza. En el caso de lo sublime esto no sucede, porque estamos ante un concepto inexplicable, la palabra escapa a nuestro entendimiento racional.

En este caso, la naturaleza provoca en nosotros sentimientos de dolor y no de placer, como cuando percibíamos la belleza. Cuando el concepto escapa a nuestra comprensión nos encontramos ante lo sublime matemático; y cuando el concepto se presenta como una fuerza avasallante (el caso de un fenómeno natural, como por ejemplo una tormenta), estamos frente a lo "sublime dinámico".

Este concepto de lo sublime nos podría recordar el concepto de intuición estética que planteará luego Schiller. De esta manera, Kant es el autor encargado de cerrar el Neoclasicismo y abrir futuras reflexiones estéticas del Romanticismo.

ESTÉTICA ALEMANA DEL SIGLO XIX

Con el Neoclasicismo habíamos estudiado las influencias del arte clásico a lo largo de la historia y su legalización en ese momento; con el Romanticismo la perspectiva cambia ya que frente al arte clásico encontramos el arte moderno; éste propondrá la "ruptura con el racionalismo" y planteará la preeminencia de los sentimientos. Sin embargo, ambos tipos de arte convivirán a partir de este momento en una negación, autoafirmación y redefinición como veremos con los siguientes autores.

Las influencias kantianas están presentes en estos autores y podríamos hablar de una generación postkantiana; por otra parte aparece un nuevo concepto dentro de la estética del Romanticismo, se trata de la "ironía romántica", idea que será desarrollada y ampliada por autores como Fichte y Schelling.

Dentro de esta panorámica debemos comenzar por Herder, autor que sentará las bases para los estudios posteriores de este momento. Para Herder, al igual que para Winckelmann, el arte debe ser estudiado como un organismo vivo, es un arte autóctono y por eso responde al genio de cada nación; siguiendo una tendencia historicista ligada a una metáfora biológica, el arte pasa por distintas etapas o períodos: nacimiento, evolución y desaparición.

Otro destacado autor en este periodo es Schiller, quien hace una revisión de los estudios kantianos y adapta algunas de sus propias ideas a los juicios de Kant. En opinión de Schiller existe un error en el pensamiento de Kant, y éste consiste en haber relacionado la belleza con el razonamiento, o lo que el autor expresó como juicios.

Schiller encuentra que hasta entonces ha habido un problema en la definición de la belleza que se ha venido manejando, y considera que la belleza no ha sido estudiada en su totalidad y de manera abstracta como es necesario hacerlo. El error de Kant fue, en opinión de Schiller y como dijimos, enlazar la belleza con la razón; por lo tanto para Schiller, la belleza pura no existe, ya que la belleza es una experiencia individual que depende del receptor.

Concretamente el autor está proponiendo estudiar el proceso por el cual la belleza abstracta se hace objetiva. Para entender este paso la palabra clave será la apariencia.

De este modo, la diferencia entre Kant y Schiller es evidente: para el primero la belleza es un concepto inmutable y acepta el deber ser; en cambio, para el segundo la belleza es un problema de apariencias, ligado a la razón práctica y a la voluntad individual.

Para Schiller todos los objetos tienen una forma, sólo los objetos tienen belleza cuando la forma tiene una forma, es decir, la apariencia de los objetos. Lo más interesante en la discusión estética es la apariencia porque

es lo trabajado y lo creado por el artista, esto es muy importante porque se le da a la creación artística un valor y un lugar en el proceso generador de belleza.

Lo próximo que se pregunta Schiller es cómo ocurre el proceso creador, y cuáles son las posibilidades para transmitir la creación, momento en el que aparece el concepto de libertad. Entre la razón práctica y la voluntad práctica media una apariencia donde entra la libertad individual.

Todo esto no se da objetivamente, es algo subjetivo que sucede en cada individuo, y aquí comienza el verdadero problema, porque ante esta posición ha surgido otro concepto, nos referimos a la intuición estética, concepto que varía de individuo a individuo. La intuición estética depende de la plasmación en el momento de la creación artística, y de allí surge la siguiente interrogante que es centro y conflicto fundamental de la estética romántica: el artista se pregunta ¿cómo comunicar y expresar la intuición estética?

La explicación de estos planteamientos se encuentra en *Kallias*, y en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en donde Schiller propone unir la moral y la belleza para que el hombre sea capaz de ver y vivir en y por la belleza; de ahí se desprende que la vida más intensa es la del creador y éste debe convertir en arte su vida.

Por otra parte, Schiller explica que el arte es una gran ilusión, que mientras más se aleje de la realidad es más arte. El artista hace de su vida

una obra de arte y trabaja con la apariencia de la forma. En la creación artística están presentes tanto la razón como el sentimiento, existe un impulso racional y un impulso sensible, que se resuelven por medio del impulso de juego y se equilibran. Hay un orden que viene dado por el impulso racional y en todo esto debe entrar la sensibilidad, podemos insertar aquí el impulso de juego para equilibrar la entrada de la belleza en el campo de la racionalidad.

En la primera carta del *Kallias*, Schiller pone en claro su intención y afirma que la belleza es un concepto que no puede ser definido, pero considera claro para llegar a una aproximación del mismo igualar algunos términos, como los de forma y espíritu, y con esto explica que los objetos poseen un alma.

La belleza por tanto es la forma de la forma, la perfección es la forma de la belleza, y la belleza es el espíritu de un espíritu, por lo tanto, necesitamos una materia ya formada por la libertad creadora del artista.

Herder hablaba del genio de la raza como forma de ser (o formas del Yo) que influye directamente en la creación artística, Fichte va un poco más adelante al especificar que el arte posee una función profética que ocupa el lugar que antes tenía la religión.

Al tener el arte este lugar de superioridad, la creación del artista juega un papel determinante, el genio de la raza puede ser visto individualmente como la plasmación que hace cada creador en su obra de los aspectos que

pertenecen a su experiencia de vida y así observamos cómo el concepto de Herder cobra mayor sentido.

La teoría que explica Fichte es la del Yo absoluto y la ironía romántica, como podemos interpretar en las siguientes palabras:

"El yo se pone a sí mismo", dice la fórmula fundamental de Fichte. Si el yo se pone a sí mismo como sujeto y también como no sujeto, como no-yo, que, sin embargo, es el propio yo en la figura de lo otro de sí ⁽⁶⁾.

Con estas palabras acerca del Yo entendemos la teoría del absoluto fichteano; el Yo es el inicio de un movimiento que va subiendo hasta alcanzar el absoluto, para lograrlo es necesario que el Yo se salga de él mismo para superar su propio límite, por eso comienza por salirse, reconocerse en los demás y autoafirmarse, pero para esto previamente ha roto el límite y por lo tanto el movimiento del Yo es infinito.

Si llevamos esta teoría al campo de la creación artística, el Yo del artista necesita recorrer todos los Yo posibles, para darse cuenta de lo que no es, pero al mismo tiempo saber todo lo que podría ser y reconocer su objetividad en contraposición con la subjetividad del mundo artístico y de la obra de arte.

En este sentido, Schelling considera conveniente retomar un punto ignorado dentro de la concepción del arte en este momento, nos referimos a

⁶ Sergio, Givone, *Historia de la estética*, 1990, p. 43.



la relación opuesta entre la naturaleza y el espíritu. La naturaleza está privada de vida y sirve de instrumento, en contraposición al espíritu que se encuentra en constante movimiento y la supera. Schelling propone regresar al momento en el que naturaleza y espíritu convivían y no existía esta divergencia.

La manera de entender este estado de unión originario entre espíritu y naturaleza, es recurrir al arte, éste debe convertirse en una especie de órgano filosófico. En un principio existían en la naturaleza fuerzas que interactuaban, y las compara con el concepto de intuición a su vez ligado al de inconsciente, conceptos que son posibles completamente dentro de un estado instintivo (sin ser utilizado peyorativamente), hecho que nos recuerda el concepto de "delightfull horror" expuesto por Burke, momento en el cual el hombre no ha perdido todavía la capacidad de asombro y estremecimiento.

Schelling propone llegar a un punto intermedio en donde se acceda a la "intuición intelectual", y ocurra un proceso de conocimiento y de creación, que se desarrolle en tres partes:

En la primera el objeto es dado a la conciencia como fuera de ella. En la segunda la conciencia se reconoce a sí misma como conciencia del objeto y, por tanto, como un elemento constitutivo del objeto mismo. En la tercera fase la conciencia es ella misma objeto, en cuanto objeto de sí y simultáneamente sujeto, en cuanto conciencia de sí. La conciencia se transforma en autoconciencia, donde sujeto y objeto son una misma cosa, más aún, son el uno-todo. Por ello los tres momentos que realizan el paso de la conciencia a la

autoconciencia son también los tres momentos a través de los cuales la naturaleza se produce a sí misma ⁽⁷⁾.

Cuando llegamos a la intuición artística, equivalente de la intuición intelectual dentro del campo de la estética ésta se encuentra buscando el absoluto, de donde se desprende que el primer gran creador es Dios.

La posición cambia con respecto a Fichte quien descubre la síntesis indisoluble entre lo sensible y lo intelectual; Schelling sostiene en *El sistema del idealismo trascendental* que esta unidad viene dada no por la reflexión del yo, sino por el devenir histórico.

La intuición proyecta de alguna manera a la inteligencia fuera de ella misma, y la consecuencia de esta impresión es la obra de arte. Se trata de un producto de la inteligencia al darse la reflexión y de un producto de la naturaleza al darse la inconsciencia; en la obra de arte se da una existencia dual, podemos explicarla hasta cierto punto, pero no podemos explicar su totalidad, momento en el que se realiza la síntesis y entra la palabra libertad, dando cabida a un sistema infinito.

Así como Schelling considera el arte el centro de su concepción, Hegel parte de la dualidad planteada por Kant entre sensibilidad y entendimiento intentando ir más allá con su filosofía de la Idea, afirmando que el arte es una especie de "ambiente" entre ambos.

⁷ Ibid p. 46.

Hegel retoma la fusión entre naturaleza y espíritu planteada por Schelling, lo que es igual a establecer la unión de lo inteligible en lo sensible, pero lo explica de otra manera; para él la estética es una ciencia del arte y éste se encuentra inmerso en un proceso dialéctico en el cual se excluye la belleza de la naturaleza.

Para Hegel lo bello debe estar en libertad, cualidad inherente al espíritu, y lo bello de la naturaleza no hace sino reflejar lo que se encuentra en el espíritu. Entendido este proceso, la naturaleza no debe poseer el mismo lugar ni el mismo valor al ser un producto del espíritu.

La siguiente interrogante que se plantea Hegel es cómo se puede lograr una estética de carácter científico. Al igual que Fichte, Hegel le atribuye al arte una función que ocupa el mismo rango que la religión y la filosofía, ya que los intereses y sentimientos más internos del hombre son reflejados en el arte. El arte actúa como un medio reconciliador entre la infinitud espiritual y la finitud de la forma.

De esta manera, el arte es una apariencia (como afirmaba Schiller), pero por medio del reconocimiento de esta apariencia identificamos la verdadera "realidad" que a simple vista no la podemos observar. Al seguir preguntándose sobre la posibilidad de una ciencia que aborde lo sensible, Hegel comprende que no puede existir dicha ciencia, pero paradójicamente el arte da motivos para que surja una ciencia si consideramos el arte desde el punto de vista espiritual.

En este momento Hegel se sitúa en el plano de la obra de arte y se centra específicamente en su proceso creativo, en el que intervienen los sentidos del artista y los sentidos del espectador, ocupando las sensaciones un lugar preeminente.

Ligado al sentimiento se encuentra el gusto que va acompañado de una reflexión, en medio de ambos no se puede dar un pensamiento puro ni una sensación inmediata, por lo tanto la estética se encuentra en un camino o estado intermedio.

La organización de todos estos pensamientos hegelianos viene dada por su concepción historicista de los hechos. Hegel trata de estudiar las experiencias individuales y los reflejos de éstas en la historia. Para este estudio comienza por el análisis de un pensamiento lógico, el análisis del individuo y proyecta esto a la historia de la humanidad, llegando al objeto real de la historia que se convierte en un universal, y alcanzar así conciencia totalizadora que lo lleve al absoluto, verdadero sujeto de la historia.

Hegel está en contra de la "intuición artística", concepto base dentro de la estética del Romanticismo. Este concepto sería una especie de punto en donde todas las diferencias coexisten al mismo tiempo y en armonía. Para él, este concepto pretende alcanzar el absoluto de un solo golpe, sin pasar por un estado progresivo de conceptualización y razonamiento.

Para Hegel este proceso se viene gestando desde el arte cristiano; este arte buscaba una progresiva liberación del espíritu hasta llegar a la

autoconciencia del mismo. El arte romántico es también un arte cristiano, y por tanto, quiere alcanzar la espiritualidad pero no su materialidad; para ello toma como argumento suyo el regodeo en la interioridad.

ESTÉTICA INGLESA DEL SIGLO XIX

Si pudiéramos decir la característica principal de este siglo en Inglaterra o ponerle un nombre, lo llamaríamos el siglo de la ciencia. Dos son las doctrinas influyentes en este momento, nos referimos a la teoría transformista de Darwin y a la teoría evolucionista de Spencer.

Todos los escritos y estudios del siglo XIX están relacionados o influenciados de manera directa o indirecta por estas teorías, pero el sector científico juega un doble papel dentro de este contexto; por un lado, es visto como un campo abierto para la especulación, y por otra parte, el discurso de esta área del saber sólo es aceptado en algunas ocasiones de acuerdo con su grado de utilidad. Paralelamente se encuentra el discurso artístico que ante esta situación logra una autonomía.

El primer autor que encontramos es Ruskin, quien plantea un sistema en donde el arte, la sociedad y la religión establezcan niveles de interdependencia.

Por otro lado, afirma que el arte es la representación moral de un pueblo. Dentro de este sistema de jerarquías e interrelaciones, se va

logrando un grado de superación o evolución; a medida que el hombre progresa el arte es la representación de este mismo progreso.

Según este autor el mundo está conformado por dos estructuras que son: el arte y la ciencia, discursos diferentes y además incompatibles. En esta lucha triunfa el arte que ha podido llegar a las causas finales al estudiar la belleza, superando a la ciencia que ha dejado a un lado estas causas.

Los siguientes autores que trataremos han sido ubicados dentro de la Historia de la estética como evolucionistas. En este grupo nos encontramos con Spencer, quien sostiene una teoría de lo bello por medio del análisis de los sentimientos de placer y de pena.

Spencer vuelve a la relación establecida por Schiller entre el arte y el juego, y explica que en el juego hay un exceso de energías. Para este autor la belleza posee un carácter fisiológico, obedece directamente a los esfuerzos de nuestro trabajo corporal y mental.

El siguiente exponente de esta corriente es Allen, quien también hace un análisis de los sentimientos de placer y dolor, pero da un paso más al afirmar las características específicas del placer. En este estudio, el placer está ligado directamente al grado de estimulación y requiere de un esfuerzo mínimo.

Ambos autores están apuntando hacia una misma dirección; la belleza debe ser estudiada bajo una concepción fisiológica y un análisis de los sentimientos, para lograr una fórmula de historicismo y funcionamiento

estéticos análoga a la ley del menor esfuerzo en lingüística o a la supervivencia del más apto en el campo de la biología.

CAPÍTULO II

BELLEZA MONSTRUOSA.
ESTÉTICA ROMÁNTICA Y
SÍMBOLOS LITERARIOS EN
FRANKENSTEIN

La breve revisión histórica que hemos hecho del problema de la estética nos permitió darnos cuenta cómo la aparición de la estética como disciplina de estudio y reflexión está relacionada con la confrontación entre el concepto que podríamos llamar "clásico", basado en el universalismo y la invariabilidad de la idea o de la experiencia estéticas, y el concepto "moderno" o romántico, cuya postura puede describirse como particular y variable.

Desde el Neoclasicismo en Francia en el siglo XVII y sus planteamientos de someter todas las instancias del conocimiento del ser humano a un pensamiento racional, hasta llegar al siglo XVIII a las proposiciones de Burke en Inglaterra y a las de Kant en Alemania, las formas discursivas en torno al arte y a la estética habían sido regidas por un discurso razonador.

Hasta el siglo XVIII se dudaba de la validez de las reflexiones estéticas; en medio de esta confusión se comienza a plantear la existencia de esta rama como una ciencia que puede tener sus propias leyes y su propio discurso, pero a diferencia de las otras disciplinas, la estética se explicará por medio de los sentimientos y no por un pensamiento racionalizador.

A partir de este momento los sentimientos obtienen validez y autonomía como discurso reflejo de uno de los sectores del saber. El siglo XVIII instaura como discurso estético el de la explicación de los sentidos y la relación de éstos con los fenómenos de la creación.

Orientados en esta dirección, los románticos serán los encargados de producir el desplazamiento de la estética clásica (que había reinado desde la antigüedad hasta el Neoclasicismo) y su sustitución por la estética moderna. Por estética moderna o romántica entendemos aquella que plantea la abolición de normas y preceptivas dentro del arte y que propone una perspectiva vitalista y orgánica al problema de la belleza y de la obra de arte. Más que un objeto, la obra de arte estará concebida por la estética moderna como un objeto particular, una manifestación de la individualidad.

De ahí que la estética romántica vaya en contra de las preceptivas, normas poéticas o modelos a seguir; y en lugar de éstas propondrán una experimentación de los sentimientos individuales, en donde se abra la posibilidad infinita de tratar de explicar, sin conceptos a priori, hechos inexplicables.

Esta tensión entre lo explicable e inexplicable, lo conceptualizable y no conceptualizable, lo aprehensible y lo no aprehensible constituirán el centro de la estética romántica. De esta manera, la estética romántica está envuelta en una gran paradoja; ya Kant había dicho que la belleza era una finalidad sin fin, es decir, el artista romántico sabe de antemano que no puede definir sus sentimientos, no puede explicar el por qué del proceso de la creación artística, pero esto a su vez le permite expandirse y adoptar infinitos papeles y posiciones (recordemos a autores como Fichte y Shelling y la creación de la ironía romántica).

Del "análisis" de los sentimientos y de la apertura de la obra artística, el hombre y el creador romántico se dan cuenta de que existe una realidad aparte, distinta a la nuestra; estamos ante la validación de la realidad de la ficción y el tambaleo de la nuestra, hasta ahora considerada como la central.

De la existencia de dos realidades se desprenderá una nueva percepción de la obra artística, y si hacemos referencia específicamente a la literatura y al género novelesco, las producciones literarias de aquí en adelante requerirán también de una nueva percepción por parte del lector, quien se convertirá en un colaborador al incluirse dentro de la ficción.

El lector perteneciente a la realidad "real", al participar en la "realidad de la ficción", tiene una percepción ambigua del mundo y desde su ambigüedad debe reconstruir o armar la historia que se encuentra leyendo.

EL ROMANTICISMO INGLES Y LA NOVELA DE MARY SHELLEY

Hasta ahora hemos hablado de las características generales de la estética del Romanticismo, haciendo hincapié en la creación novelesca. Centrémonos ahora en las características del Romanticismo inglés y ubiquemos dentro de este contexto la obra que pretendemos analizar, nos referimos a *Frankenstein* de Mary Shelley, publicada en 1818.

Recordemos que la estética inglesa de los siglos XVIII y XIX plantea la existencia de una sociedad perfectible, en donde el hombre vaya progresando

hasta llegar al grado máximo de desarrollo que es la virtud. Para llegar a la formación de esta sociedad ideal, los buenos sentimientos son la clave del ascenso, como proponía Shaftesbury.

La razón de la proposición de una sociedad bella es consecuencia de las ideas que en el siglo XVII planteaban Hobbes y Locke. Estos autores explicaban que el hombre es bueno por naturaleza, pero al entrar en contacto con la sociedad se corrompe (idea que podemos rastrear perfectamente en la novela por medio del cambio del monstruo, como explicaremos más adelante).

Avanzando en los estudios de la época aparecerá en 1757 la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke, en donde se plantea una analítica de los sentimientos y un estudio de la belleza interna. Si trasladamos esto a la observación de la obra de arte, el grado de belleza del objeto dependerá de la impresión que provoque el mismo sobre el espectador; la belleza se encuentra en el objeto y no fuera de éste.

Si seguimos estudiando la estética inglesa llegamos al siglo XIX, cuando el discurso de las ciencias influirá en todos los estudios de la época, incluyendo por supuesto a la estética. La estética de este momento está influida por los tratados y doctrinas científicas, se encuentran en boga las teorías de Spencer y Darwin, que plantean la evolución de las especies y la supervivencia del más apto.

Relacionando las teorías científicas con las reflexiones sobre el arte, la estética inglesa del siglo XIX plantea que la percepción de la belleza analizada bajo causas fisiológicas requiere un esfuerzo mental mínimo y un grado máximo de placer.

Por otro lado, es importante tener en cuenta la formación de Mary Shelley y algunos aspectos de su biografía, ya que éstos influirán en su creación.

Mary Shelley es hija de William Godwin, famoso librepensador del siglo XVIII en Inglaterra y conocido por su obra *An Enquiry Concerning the Principles of Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness* aparecida en 1793, y de Mary Wollstonecraft, autora de una *Vindication of the Rights of Woman*, hecho que la convierte en la primera feminista de la historia.

Desde pequeña Mary Shelley mantiene contacto con importantes intelectuales de la época, amigos de su padre y asiduos a la casa, entre los que podríamos nombrar a: Thomas Payne, William Wordsworth y Humphry Davy, entre otros.

En 1814 se casa con el poeta Percy Shelley y en 1816 hace un viaje con él a Suiza, en donde se hospedan en la casa de Lord Byron. En contacto con la naturaleza, reuniéndose en las noches con Lord Byron, Shelley y Polidori para leer cuentos alemanes de fantasmas; y convirtiéndose en oyente de las reflexiones acerca de la creación de la obra de arte y comentarios

sobre los descubrimientos del Doctor Darwin, Mary Shelley inicia la escritura de su libro, alentada por una apuesta hecha entre los escritores ahí presentes de concebir una historia de horror.

Para la comprensión del texto son muy aclaratorias algunas palabras escritas por la propia autora refiriéndose a las características que ella aspiraba tuviera su novela:

Una historia que hablase de los miedos misteriosos de nuestra naturaleza y despertase un horror estremecedor; una historia que hiciese mirar en torno suyo al lector amedrentado, le helase la sangre y le acelerase los latidos del corazón. Si no lograba estas cosas, mi historia de fantasmas sería indigna de tal nombre ⁽¹⁾.

Estas líneas nos pueden ayudar a ubicar qué tipo de novela es *Frankenstein*; según estas palabras la autora está tratando de crear una atmósfera de terror, componente principal de la literatura gótica. Por otra parte, hace alusión a una historia de fantasmas, hecho que también nos podría situar dentro de la novela gótica.

Pero si tomamos en cuenta las siguientes palabras de la autora, la reflexión en torno a la precisión del carácter de la novela continúa:

No debe suponerse que yo esté ni lo más remotamente de acuerdo con semejante fantasía; sin embargo al adoptarla como base para una obra de ficción, no he

¹ Mary Shelley, *Frankenstein*, Alianza Editorial, 1992, p. 12. Las siguientes notas referentes a la novela serán tomadas de esta misma edición.

pensado limitarme a tejer una serie de terrores sobrenaturales. El hecho del cual depende el interés de la historia está exento de las desventajas del mero relato de espectros o de encantamientos. Está avalado por la novedad de las situaciones que desarrolla, y aunque imposible como hecho físico, proporciona a la imaginación un punto de vista desde el cual delinear las pasiones humanas de manera más amplia y vigorosa de lo que puede permitir cualquier relación de hechos verídicos ⁽²⁾.

Con estas palabras la autora nos está queriendo decir que más allá de la presentación de una atmósfera que provoque terror; característica muy específica del relato gótico, ella desea crear un espacio en donde la solución sea más sugerente y retadora que la narración gótica, cuya explicación final es de carácter racionalista para calmar las dudas y temores del lector. Por el contrario, Mary Shelley pretende dar cabida a las reflexiones sobre la imaginación, presentando éste discurso como un espacio propio. La imaginación, al explicarse por ella misma, se extiende y espacializa delimitando un territorio que proporcione sensación de existencia.

Si además tenemos en cuenta la sustitución del impreciso fantasma de la novela gótica por un monstruo con un pathos asumido, la desaparición del castillo para colocar en su lugar un laboratorio y la inserción de un discurso teñido de verosimilitud; observaremos un cambio de género: hemos pasado de la novela gótica a la novela fantástica.

²P. 16.

La novela gótica asomaba vagamente la existencia de otras realidades y planteaba la duda al lector; la novela fantástica asume la posibilidad de crear posibles realidades, pero da un paso más al tratar de presentar éstas no como extrañas sino como incluibles dentro del pensamiento humano.

Para lograr este efecto la novela fantástica se vale de la exposición de temas o elementos aparentemente incomunicables, como la oscuridad, la sexualidad y la monstruosidad entre otras, expresándolas por medio de un lenguaje simbólico que da cabida a nuevas realidades hasta ahora no tratadas.

Estos temas habían sido considerados como realidades alternas y con la literatura fantástica se incluyen dentro del discurso, comienzan a formar parte activa del mismo para demostrarnos otra nueva posibilidad, nos referimos a la existencia misma del discurso como una realidad más.

Hemos hablado de la existencia paralela del discurso de la razón y del discurso de los sentimientos, el símbolo busca producir en el interpretante ciertas reacciones. Por una parte, nos referimos a una función afectiva, y por otra busca dar a entender una relación objetiva y verificable, es decir la función referencial; de la fusión de ambas obtendremos una nueva función la llamada connotativa.

La literatura fantástica intenta fundir estas dos relaciones del lenguaje, para producir un cambio en donde la visión pase de la existencia paralela a la fusión de las realidades. Podemos decir que así como se ha dado un

cambio en la reflexión acerca de la belleza en el campo de la estética, cambio que consiste en la validación de un lugar propio para la observación y determinación de la belleza, a su vez ha habido un cambio en el campo del lenguaje, éste también obtiene un lugar de validez, el lenguaje se despliega sobre él mismo y habla sobre su propia realidad como explica Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* ³).

Dentro de esta realidad propia del lenguaje el lenguaje simbólico juega un papel muy importante. El símbolo lingüístico es la expresión de la abolición de la dicotomía; el símbolo funciona como elemento sintetizador de los contrarios, es la manifestación en el discurso de las contradicciones inherentes a la realidad.

De esta manera, podemos analizar el símbolo como el creador de una nueva realidad en donde el objeto es visto como una unidad con existencia propia y no fuera de ella; la significación del objeto no viene dada por el exterior sino que responde a la condición interna de la palabra.

Habiendo hecho estas aclaratorias, pasaremos al análisis de algunos símbolos dentro de la novela y ampliaremos un poco nuestras explicaciones. Hemos escogido para nuestro estudio la significación del monstruo y los personajes dobles dentro de la novela.

³ Véase al respecto el cap. IV del libro de Foucault, donde plantea esa transformación del lenguaje en un objeto de estudio que debe apelar a sí mismo para su propio análisis.

Comenzaremos por aclarar las distintas acepciones que se han atribuido a la palabra monstruo y para ello nos basaremos en las palabras de Omar Calabrese:

Si reflexionamos en la etimología misma del nombre "monstruo", encontraremos dos significados de fondo. Primero: la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de una norma ("monstrum"). Segundo: "la misteriosidad" causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar ("monitum")⁴.

Más adelante, el autor nos explica las visiones que ha tenido el monstruo a lo largo de la historia. Para este estudio comienza por explicar los monstruos de la antigüedad clásica y menciona al Minotauro y a la Esfinge; nos dice que por una parte estos monstruos resultan espectaculares a la vista por su aspecto y dimensiones (recordemos los fundamentos de la estética griega, proporción y medida), y por otra parte, representan una condición inherente al ser humano, la de resolver enigmas.

El monstruo griego está formado de partes identificables; el monstruo moderno se diferencia de éste por constituir él mismo una realidad, por lo tanto resulta inclasificable y no hay un "enigma" que resolver, sino una realidad novedosa que debe ser asimilada.

⁴Omar Calabrese, *La era neobarroca*, 1989, p. 107.

Si hacemos un rastreo de las distintas apariciones de monstruos en el transcurso de la historia, podemos llegar a una constante característica de esta ciencia ⁽⁵⁾. La existencia de monstruos y su consiguiente interpretación, viene dada por la condición intrínseca de estos seres de producir al espectador un desequilibrio tanto visual como mental; si proyectamos esto al análisis de la figura del monstruo en las diferentes épocas, podemos hablar de una visión desestabilizadora del entorno.

Este hecho nos lleva a hacer conexión directa con la estética del Romanticismo; según Calabrese existen épocas de la historia en donde se tiende a la estabilidad y otras en donde se tiende a la desestabilización.

Basándonos en esta opinión, el Romanticismo es una época que tiende a la desestabilización (entendiendo esta palabra no en sentido peyorativo). Si observamos el papel que representa el monstruo dentro de este contexto, la visión ha cambiado al respecto. Hasta el Romanticismo, de una u otra manera, el monstruo implicaba un desciframiento de las partes y la reconstrucción de un todo, respondía a las inquietudes del pensamiento planteadas por Occidente; el monstruo era visto como un enigma descifrable por la razón.

El Romanticismo plantea una nueva concepción del monstruo: éste tiene ahora su propio espacio, en donde las características responden a su disposición interior y no a razonamientos externos.

⁵Omar Calabrese nos explica que la ciencia de los monstruos esconocida bajo el nombre de "teratología", ciencia que estudia las irregularidades presentes en estos seres.

La teratología había tratado de establecer regularidades a la hora de la clasificación de los monstruos, características identificables, nombres que los definieran. El Romanticismo establece un espacio en donde el monstruo es visto por medio de su condición inherente, su capacidad natural de desestabilizar el entorno.

Además, podemos agregar una nueva "característica" a la visión de los monstruos; hasta este momento ellos representaban la fealdad e implicaban la maldad. A partir del Romanticismo, no será condición "sine qua non" del monstruo ser feo; como ejemplo podríamos mencionar a Crístabel o los vampiros, por consiguiente la idea bello=bueno es reemplazada por varias posibilidades, lo bello puede ser malo, o lo feo puede ser bueno.

Esto a su vez dependerá de transmisión del objeto por parte del espectador. Lo bello puede producir rechazo por parte del espectador y lo feo puede producir simpatía o por lo menos un grado de identificación.

En este caso, podemos observar cómo el patrón estético que se había manejado a lo largo de la historia es modificado (patrón clásico de la belleza), y pasaremos ahora a estudiar sus posibles causas e implicaciones por medio del análisis de este punto en la novela.

La primera característica observable del monstruo dentro de la novela es la inexistencia de un nombre propio que lo identifique; simplemente oímos diferentes calificativos como: desdichado, infeliz, monstruo del demonio,

creación abominable. Inclusive Víctor nos dice que ni el propio Dante hubiera podido concebir algo igual a esa criatura.

El hecho de que el monstruo moderno no posea un nombre, tiene que ver directamente con la imposibilidad de clasificarlo, lo que por consiguiente hace que no se le pueda asignar un nombre y en caso de ponerle alguno sería un neologismo no sintético sino metafórico.

Si por un lado unimos la ausencia de nombre del monstruo, y por otro, la posibilidad de una nueva perspectiva de acercamiento, indudablemente estamos en presencia de la conformación de una nueva realidad y su consiguiente designación.

Con la novela *Frankenstein* estamos asistiendo a la creación de un nuevo lenguaje. Nos encontramos ante un lenguaje simbólico con características muy particulares.

El monstruo representa una realidad con existencia propia, capaz de producir múltiples interpretaciones en su significado y múltiples acercamientos de grado afectivo. Esto trae como consecuencia una interpretación mudable de acuerdo con la percepción del lector.

Al ser una creación humana, los niveles de identificación y acercamiento por parte del espectador o en este caso el lector son más cercanos, no se trata de enigmas sino de realidades que pululan a nuestro alrededor.

Alcina Franch, haciendo referencia al símbolo, dice que éste se produce cuando el médium o medio A representa el mensaje B sin que haya una relación intrínseca previa entre ambos, pertenecen a contextos significativos diferentes.

Más adelante explica la granada como símbolo de fecundidad en el Renacimiento, ejemplo donde podemos observar que no hay una relación palpable entre el objeto granada y su significación simbólica. Sin embargo, la aparición de la granada dentro de una pintura religiosa implica para todos los espectadores pertenecientes a la misma comunidad cultural el mismo significado; esto es lo que Alcina Franch llama un símbolo estandarizado.

En contraposición a los símbolos estandarizados nos encontramos con los símbolos individualizados. Estos símbolos son los encargados de transmitir las ideas o conceptos que son exclusivos de una interpretación individual. El símbolo individualizado no puede ser decodificado por una comunidad; su configuración depende del creador y sólo éste puede interpretarlo completamente. El símbolo individual está apuntando a otro nivel de comunicación, en donde la interpretación no sea estable sino dinámica, es decir, que dependerá de cada interpretante.

Si analizamos la progresión del discurso en *Frankenstein*, podemos observar el desplazamiento del símbolo estándar al símbolo individual. Cuando Víctor nos relata su historia y hace alusión a sus padres dice: " su

bondad natural les impulsaba a visitar con frecuencia la casa de los pobres"⁽⁶⁾.

Si nos adentramos en la historia de Víctor, él ha sido criado dentro de un hogar donde las buenas costumbres y la virtud son lo más importante (hecho que nos recuerda los postulados de la estética inglesa del momento).

Sin embargo, Víctor tiende a estar aislado, pero no es un aislamiento impuesto sino voluntario. Por otra parte, su forma de ser le lleva a estar destinado a constantes estudios y cuando ya cree que se ha perfeccionado en algún campo lo abandona porque desea ir más allá; para entender mejor esto las siguientes palabras dichas por él mismo son muy explicativas: "Se cuenta que sir Isaac Newton decía que se sentía como un niño cogiendo conchas junto al inmenso e inexplorado océano de la verdad" ⁽⁷⁾.

Las palabras anteriores también nos sugieren otro rasgo de la personalidad de Víctor, él desea expandir todos los límites y posibilidades, su alma es fáustica, él desea alcanzar el infinito.

Si estudiamos la figura del monstruo, comenzaremos por decir que no tiene una vida social y una educación dentro de ésta sociedad. Aunque vive aislado el monstruo en un principio posee una bondad inherente, pero a pesar de esto sólo consigue desprecio por parte de la sociedad ⁽⁸⁾.

⁶P. 42.

⁷P. 49.

⁸Idea que nos remite a Hobbes y a Locke, quienes sostienen que le hombre es bueno por naturaleza y se corrompe al entrar en contacto con la sociedad.

El propio monstruo nos dice al respecto: "yo era afectuoso y bueno, y la aflicción me ha convertido en demonio. Haz que sea feliz, y seré virtuoso otra vez" ⁽⁹⁾.

A pesar de haber sufrido algunos rechazos el monstruo todavía guardaba esperanzas, y durante algún tiempo vive en el granero de la familia De Lacey. Con este grupo comienza su proceso de aprendizaje: del nomadismo y la vida instintiva que llevaba en los bosques, se vuelve sedentario y por ende tiene tiempo para educarse.

Lo primero que observa es su incapacidad para entender los sonidos por medio de los cuales se comunica la familia; luego se da cuenta de la belleza que poseen todos y adquiere conciencia de su propia fealdad:

Me daba cuenta de que, aunque ansiaba vivamente darme a conocer a mis amigos, no debía intentarlo hasta haber dominado su lenguaje, cuyo conocimiento me permitiría hacerles olvidar la deformidad de mi figura⁽¹⁰⁾.

En este momento, comprendemos el verdadero sufrimiento del monstruo y hasta nos compadecemos de él. Si seguimos analizando la situación del monstruo, observamos que por medio de su razonamiento se está dando un desplazamiento de la belleza clásica a la belleza moderna ⁽¹¹⁾.

⁹P. 120.

¹⁰P. 136.

¹¹ El concepto de belleza clásica manejado desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, se basaba en una percepción de ésta por medio de la vista, respondía directamente a los conceptos de orden y medida. Por lo tanto, se trataba de un concepto externo de la belleza. En la modernidad esta postura cambia, el

Uno de los miembros de la familia De Lacey es ciego, el abuelo no puede ver, hecho que trastoca su percepción del mundo; este personaje es el único ser capaz de poder amar y establecer relaciones con el monstruo, ya que no lo juzga de manera "clásica" por su exterioridad sino que lo hace de manera "moderna".

Entenderemos aún mejor este desplazamiento del símbolo con el análisis de los personajes dobles dentro de la novela. Para ello es necesario explicar brevemente la técnica de la caja china utilizada en la obra.

Se trata de varias historias que se contienen unas a otras, se comunican y si lo relacionamos con la interacción de los personajes, vemos que éstos se reflejan unos a otros.

Nos encontramos en primer lugar con la historia del marinero Walton, éste a su vez nos narra la historia de su lugarteniente y paralelamente le explica a su hermana la historia de Víctor Frankenstein.

Cuando llegamos a la historia de Víctor él mismo toma la palabra para contarnos en detalle su vida, su educación y sus sentimientos, hasta llegar al punto central de su relato en donde volvemos a cambiar de narrador y ahora nos cuenta sus peripecias el monstruo.

El monstruo también nos explica su proceso educativo y sus diferentes acercamientos a la sociedad, acercamientos que no le han dado buenos resultados, y se detiene especialmente en contar su estancia en casa de la

concepto que se formule dependerá del grado de belleza que el objeto comunique al espectador, es una noción interna.

familia De Lacey, en donde hay una pequeña digresión narrativa al insertarse la historia de la árabe Safie.

Después de esta digresión volvemos a la narración del monstruo, quien nos narra el encuentro con su creador. Terminada esta secuencia continúa hablando Víctor sobre detalles específicos acerca de la creación del ser.

A partir de este momento la narración se vuelve un intercambio entre la historia de Walton y la de Víctor. El lector por su parte tratará de armar el rompecabezas y conseguir el orden y las relaciones entre las distintas historias.

Hemos dicho que esta estructura de interconexión de las historias dentro de la novela nos permite hacer homologaciones en las relaciones que sostienen los personajes. Nos encontramos en presencia de personajes dobles o personajes reflejos.

Nuestra interpretación de las relaciones entre personajes, comenzará por establecer tres parejas de éstos, en donde el punto central es Víctor y sus otras caras son: Walton, Clerval y el monstruo.

Para ello nos basaremos en la siguiente suposición: Occidente posee o se empeña en poseer una estructura de pensamiento basada en las relaciones dicotómicas, pero a partir del Romanticismo se plantea una nueva posibilidad en este juego, ya no se trata de una relación de paridad "clásica"

en donde dos objetos se oponían, nos encontramos ante la paridad "moderna" en la que hay una multiplicidad de oposiciones.

Si trasladamos esto a las tres parejas de personajes que hemos escogido para nuestro análisis, cada uno representará un rasgo de la personalidad de Víctor y la suma de los tres conformará la totalidad.

El problema central de la novela puede ser comprendido por medio de las siguientes palabras de Víctor: "Mi ser interior se hallaba en un estado de agitación y de caos; sentía que de ahí surgiría el orden, aunque yo no tenía fuerzas para producirlo (12).

Si tratamos de entender estas palabras, Víctor es víctima de sus pensamientos y sentimientos que coexisten conflictivamente; él intenta someter todos sus pensamientos a la razón, pero al mismo tiempo desea ir más adelante, obteniéndose como resultado que esta lucha lo sobrepasa.

Víctor, con su mentalidad científicista, no puede asumir el caos de su persona; con este personaje comienza el problema central de la modernidad, el hombre debe asumir su caos interno y debe aprender a convivir con él.

La tensión entre razón y sentimiento en las acciones de Víctor es muy marcada, por eso podemos decir que Walton representa la cara racionalista, Clerval la sentimental y el monstruo es la fusión de las tensiones. Walton es la representación especular de una de las partes de Víctor, Clerval de igual manera representa una de las partes de la personalidad de Víctor y el

¹²P. 58.

monstruo es el símbolo corpóreo y palpable del conflicto interno de Víctor, por eso Víctor odia tanto al monstruo.

Para comprender mejor este punto, consideramos pertinente estudiar el proceso educativo de cada uno de los personajes. En el caso de Walton, podemos notar que sus primeros conocimientos están en relación directa con su poder de acceso al conocimiento; comienza por leer una historia de viajes de descubrimiento que encuentra en la biblioteca de su tío Thomas.

A medida que va pasando el tiempo se dedica al estudio de las matemáticas, la física y otras ciencias que considera le pueden ser útiles. Notemos que su idea de la educación es similar a la de Víctor, se especializa en un área y cuando ya obtiene la información que le puede ser útil abandona el estudio, buscando encontrar otra área que le permita desplazarse todo lo posible, y así el proceso se vuelve infinito.

Walton desea llegar a descubrir el Polo Norte y lo explica de la siguiente forma:

Saciaré mi ardiente curiosidad contemplando una parte del mundo jamás visitada, y tal vez pise una tierra que nunca ha hollado la planta del hombre... Pero aún suponiendo que sean falsas todas estas conjeturas, no puedes negar que proporcionaré un beneficio inestimable a la humanidad entera, hasta la última generación, descubriendo un acceso próximo al polo para llegar a esos países cuya comunicación requiere hoy tantos meses de viaje ⁽¹³⁾.

¹³p. 20

Observamos que Walton está aquejado del mismo delirio de grandeza que Víctor, hay una justificación " social" de las acciones de ambos. Walton desea mejorar la comunicación, Víctor quiere acabar con los sentimientos producidos por la muerte. Pero a diferencia de Víctor, aunque su empresa tienda a un aislamiento temporal del mundo, él aún desea y necesita establecer contacto con otras personas; hecho que podemos comprobar claramente si comparamos que Walton nunca deja de comunicarse con el exterior, siempre le escribe cartas a su hermana Margaret, Víctor por su parte deja de escribirle a su familia y se aísla de toda forma de comunicación y es sólo al final que busca nuevamente comunicarse con Walton pero ya es tarde.

Al poco tiempo Walton se encuentra con Víctor y debido a su estado físico, éste acepta subir al barco. El deseo del marinero por establecer comunicación con otra persona hace que le revele a su invitado el propósito de su viaje y éste opina al respecto: "¡Infeliz! ¿acaso quiere compartir mi locura? ¿ha bebido también de esa bebida embriagadora? " (14).

Recordemos nuevamente que Walton es la representación de un aspecto de Víctor; todas las partes de él desean establecer un nuevo nivel de comunicación, pero ésta es la parte que pretende llegar por medio de la razón y el conocimiento. Víctor por su parte no ha podido lograr el puente de

¹⁴P. 35.

comunicación por esta vía, así que trata de advertirle a Walton para que no caiga en su mismo error.

Con estas palabras comienza la narración de Víctor, en donde podemos rastrear su formación. En cuanto a su familia, ya hemos explicado que obedecía al patrón de la sociedad del siglo XVIII en Inglaterra, así que Víctor ha sido criado dentro de un hogar feliz y siguiendo buenos ejemplos.

Sin embargo, Víctor siente la necesidad de aislarse, hecho que explicamos anteriormente. En cuanto a sus conocimientos, comienza por las lecturas de Cornelio Agrippa, Alberto Magno y Paracelso; cuando se da cuenta de que ha estudiado sistemas superados, decide estudiar matemáticas, química, fisiología y botánica.

Más adelante llega a las teorías del galvanismo y la electricidad y emprende su labor de creación. A partir de este momento el aislamiento de Víctor es cada vez más marcado.

En contraposición a Víctor encontramos la figura de Clerval; éste no ha corrido con la misma suerte que Víctor a quien dejan ir a Ingolstadt para estudiar; Henry se debe quedar en Suiza y estudiar lo que su padre le ordena, debe ser contador. Como buen hijo Henry le hace caso a su padre, pero no deja de lado sus inclinaciones por otros idiomas y costumbres, y una vez obtenido el título pide nuevamente permiso para estudiar lo que desea y le es concedido.

Al llegar a Ingoldstad busca a su amigo Víctor, a quien encuentra muy enfermo y se dedica a cuidarlo. Cuando éste se restablece Henry lo convence para que se inscriban en clases de árabe, sánscrito y persa, porque él desea ser un experto en estas lenguas y culturas.

Luego de los cursos Henry convence a Víctor para que emprendan un viaje juntos. En el transcurso de la aventura observamos las diferencias en las personalidades; mientras que Víctor vive aislado y absorto, Henry va haciendo amistades y observa detenidamente cada detalle del paisaje y se integra con la naturaleza.

Llegado un momento del viaje Víctor le pide a Henry se separen por un tiempo hasta que él se sienta en condiciones de reunirse nuevamente; el amigo accede y se produce la escisión. Víctor ha dejado atrás sus sentimientos y desea establecer una última lucha con la razón.

El monstruo también vive un combate entre los sentimientos y la razón; su parte racional le exige tener un nivel de conocimiento cada vez mayor, porque él piensa que alcanzando la totalidad de éste puede llegar a establecer contacto con la sociedad, ya que él vive en un estado de aislamiento que le ha sido impuesto, él es un marginado social.

Para lograr su inclusión dentro de la sociedad, observamos cómo el monstruo pasa de un lenguaje instintivo ⁽¹⁵⁾, a un lenguaje más elaborado. El

¹⁵La existencia de un lenguaje instintivo nos puede recordar el concepto de "delightfull horror". El hombre primitivo (sin que esto sea peyorativo) está más cercano al estremecimiento ante el mundo, al espasmo, pero esto a su vez le permite mantener una comunicación simbólica con la naturaleza y el entorno.

monstruo aprende a hablar y a leer; y haciendo uso de estas facultades, lee *Las Vidas de Plutarco*, *El paraíso perdido* y *Las desventuras del joven Werther* ⁽¹⁶⁾, pero contrariamente al deseo de Víctor de expandir sus conocimientos, la criatura se lamenta y se da cuenta de las implicaciones que puede traer el conocimiento, entre ellas la autoconciencia y las limitaciones de uno mismo.

Si nosotros como lectores hacemos una fusión de los personajes Walton, Clerval y el monstruo, podemos llegar a una reelaboración satisfactoria de la personalidad de Víctor. Con esta simbiosis Víctor lograría la coexistencia "organizada" de sus partes.

Hemos pasado de una estructura de pensamiento en donde las relaciones se hacen en torno a pares opuestos, a una en donde las nuevas implicaciones se hacen alrededor de pares contiguos.

Creemos que con la explicación del monstruo y la relación entre los personajes pares, Mary Shelley ha querido decirnos (entre tantas interpretaciones que podríamos hacer), que sus personajes y estructuras narrativas están buscando un nivel de apertura a nivel de la comunicación y un desplazamiento de estructuras tradicionales de significación con la creación de nuevas realidades.

¹⁶La escogencia de estas tres obras no es casual, cada una de ellas marca un cambio de perspectiva dentro de la historia de la literatura. *Las vidas de Plutarco* representan el establecimiento de una estética clásica, *El paraíso perdido* está relacionado con el cambio de perspectiva de una religión católica a una pagana, podemos decir que el monstruo es una creación pagana y *Las desventuras del joven Werther* simbolizan la instauración de una estética moderna, en donde el hombre intenta asumir su caos.

CAPÍTULO III

LA AMBICIÓN DE LAS FORMAS

HACIA UNA CONCEPCIÓN TOTALIZANTE DE LA NOVELA

En el primer capítulo hemos intentado realizar una síntesis histórica del concepto de belleza, por medio de la explicación de distintos autores; en el segundo capítulo quisimos demostrar, por medio del estudio de los símbolos dentro de la obra, cómo había sido la aplicación de la praxis estética de esta autora. En este apartado del tercer capítulo, nos proponemos hacer algunas aclaratorias teóricas sobre la novela y pretendemos establecer las diferencias entre el concepto de novela clásica y novela moderna, con el propósito de demostrar cómo la novela de Mary Shelley propone una praxis novelística novedosa, que se aparta de la preceptiva tradicional y por consiguiente es no sólo el camino de lo que va a ser la novela moderna, sino que además propone una alteración de la estética tradicional o clásica.

Con esto pretendemos explicar la síntesis planteada por Mary Shelley a nivel estructural en la novela *Frankenstein* y un estudio de la estética utilizada dentro de ésta.

Mary Shelley incluye y alterna diferentes realidades dentro de la novela con el fin de presentar una visión totalizante tanto de lo real como de lo subjetivo. Pero esta visión no se da de manera ordenada sino caótica, reflejando por una parte las tensiones existentes entre los distintos elementos que se están presentando y que por otra parte están determinando una nueva

forma de entender la realidad; se trata de un entorno oscilante y mudable, en donde las posibilidades de apertura son infinitas.

La forma de presentar esta realidad totalizante dentro de la novela es: por una parte la autora se vale de la estructura tradicional de la novela clásica; y por otra, este patrón se alterna con los planteamientos que está proponiendo la naciente novela moderna.

Se nos presenta un personaje llamado Víctor Frankenstein, en torno al cual se desarrollan todas las acciones del argumento, y estas acciones se describen empleando una estructura aparentemente clásica: viajes, aventuras y sucesión continua de múltiples acciones.

En una primera lectura, entonces, las acciones de Víctor Frankenstein en corresponden al esquema del héroe épico tradicional, que se inscribe en el paradigma estructural: deseo por satisfacer / obstáculo / superación del obstáculo / deseo satisfecho.

En este esquema, que podemos fácilmente identificar en Víctor Frankenstein, está relacionado con el plan de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*), el cual analizaremos en detalle más adelante. Sin embargo es importante señalar que el personaje Víctor Frankenstein tiene un deseo fundamental: *realizar una hazaña* (traducida por Víctor erróneamente en la figura de "vencer la muerte y/o enfermedad"). Esta supuesta hazaña requiere del héroe grandes esfuerzos: alejarse de su familia y de su novia, trasladarse a un nuevo lugar, destinar largas horas al estudio y, sobre todo, aislarse del

mundo. Este último elemento es fundamental ya que será éste el elemento que se convertirá en el motivo de la crítica ideológica planteada por la autora.

Ese es el verdadero obstáculo, Víctor no se da cuenta y a pesar de que realiza una acción sobrenatural (crea al monstruo) no lleva a cabo lo que, desde el punto de vista de Mary Shelley, sería la gran hazaña: establecer una relación significativa y profunda con otro ser. Es como si Mary Shelley planteara que la muerte sólo puede ser vencida con el amor, motivo romántico por excelencia, y que al no poder producirse desencadena toda la sucesión de crímenes y muertes que plagan la novela.

Si seguimos analizando la conformación estructural de la trama, simultáneamente la autora alterna técnicas clásicas con técnicas modernas. En la novela clásica se presentaba al personaje central o héroe como modelo a seguir, y se diseñaba con muchísimo cuidado la progresión a nivel de las acciones y comportamientos de este individuo.

En la novela moderna se busca expandir la noción de héroe; el lugar privilegiado que ocupaba el héroe clásico y su consiguiente paradigma de modelo a seguir es sustituido por un personaje vulnerable. Paralelamente al personaje "central" de esta novela coexisten otros personajes que comienzan a ser trabajados de igual manera.

Si nos referimos a la novela, en un primer acercamiento podríamos decir que Víctor Frankenstein es el personaje central, pero no podemos identificarlo como un héroe clásico; es un héroe moderno, es un personaje de

carne y hueso, con virtudes y defectos, por consiguiente más cercano a nosotros.

Uno de los rasgos que introduce la novela moderna es el estudio de la psicología de los personajes, podemos hablar de una novela de aprendizaje o bildungsroman; simultáneamente a este cambio de presentación de la historia nos encontramos con una modificación en la forma de contar las historias. La técnica de la caja china es utilizada dentro de la novela moderna, pero es en la novela moderna donde adquiere sus verdaderas dimensiones, la sucesión de distintas historias proyectadas al infinito, la profundización y el estudio psicológico de los personajes (pasamos de los personajes chatos y estereotipados a los personajes redondos), determinan y conforman una nueva percepción del mundo de la novela y una forma distinta de comprenderla.

El personaje Víctor puede ser visto como una totalidad o como una división de partes si comprendemos que Walton puede representar la cara racionalista de éste, Clerval la sentimental y el monstruo ambas o la totalidad exterior de Víctor.

Como consecuencia de este cambio de perspectiva que propone la novela moderna, el lector adopta una nueva postura al sentirse identificado con la historia y los personajes; y además, se ve obligado a armar y reconstruir lo que le están contando. El lector de la novela moderna debe convertirse en un colaborador más de la fabricación de la ficción.

Conjuntamente con los personajes ya explicados actúan otros personajes que también pueden representar el planteamiento que está intentando hacer nuestra autora. Al tratar de armar o conectar las diferentes historias de la novela, la comprensión de la interacción de los personajes será la clave en el proceso.

Nos encontramos con dos bandos de personajes pertenecientes a diferentes grupos sociales; en primer lugar los de la clase alta o dirigente y en segundo los de la clase popular o pobre. Dentro del espacio de cada grupo social existen relaciones paralelas o complementarias y cada grupo por su parte establece una relación de oposición con el bando contrario.

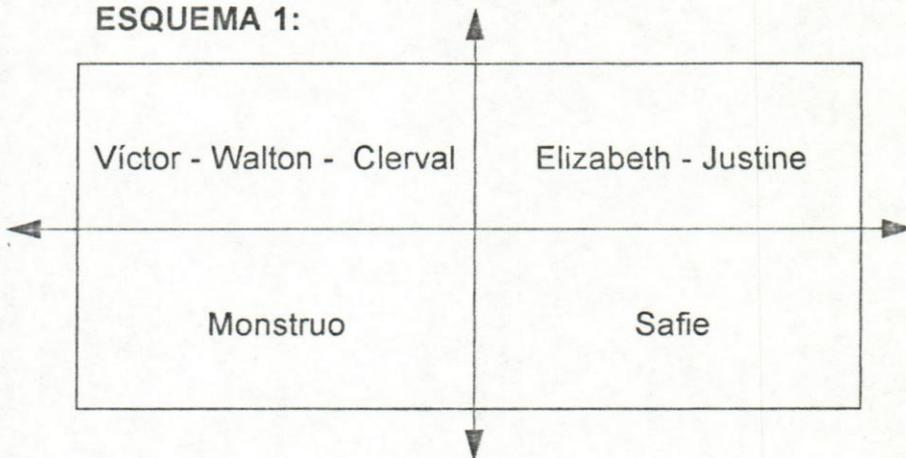
Mary Shelley está queriendo representar una aproximación de las relaciones entre clases dentro de la sociedad inglesa del siglo XIX, para ello se vale de los planteamientos estéticos expuestos en el siglo XVIII que proponían un modelo social basado en las buenas relaciones y sentimientos para alcanzar la felicidad.

En el siglo XIX este paradigma ya no está funcionando y es por eso que la autora muy sutilmente nos presenta el desmembramiento social que existe para el siglo XIX, explicándolo bajo la argumentación de la falta de armonía social, la incomunicación y por consiguiente el desamor.

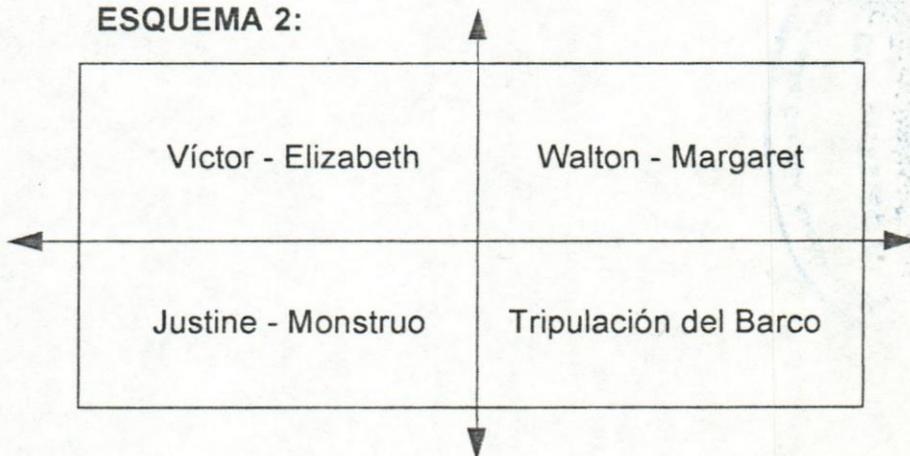
Todos los personajes de la novela representarán en mayor o menor grado un nivel de incomunicación. Veamos cómo por medio de los siguientes esquemas:

ESQUEMAS

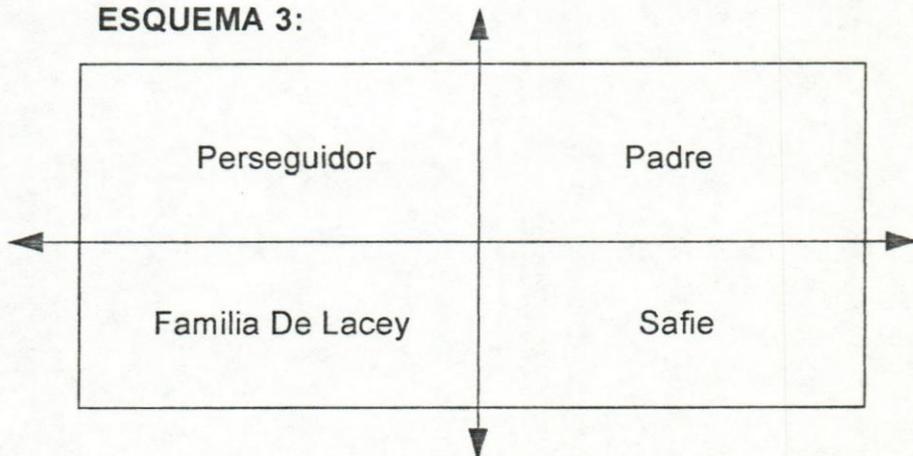
ESQUEMA 1:



ESQUEMA 2:



ESQUEMA 3:



En el primer esquema podemos observar en la parte superior izquierda la relación entre Clerval y Walton con Víctor, como la parte racional y afectiva que ha tenido acceso a un proceso educativo en igualdad de condiciones, y en la parte inferior del mismo aparece el monstruo como el personaje que no ha tenido la oportunidad de educarse formalmente sino que lo ha hecho de forma abierta; por lo tanto, los personajes de arriba no han permitido que el monstruo se pueda incluir dentro de las acciones, y el monstruo ha pasado a ser entonces la parte contraria y oprimida.

En el lado derecho superior se presentan dos personajes femeninos: Elizabeth, paradigma de la heroína clásica perteneciente a la clase alta, y Justine, paradigma físico de la belleza femenina clásica, mas no perteneciente a la misma clase social. Contrariamente, Justine aparece como el nuevo modelo de la heroína romántica que realiza acciones valerosas y no necesariamente tiene que cumplir con el estereotipo de la belleza tradicional sino que es una belleza rara pero que puede ser incluida dentro de los diferentes grados de percepción; aunque es morena, por ejemplo, podemos aceptarla y conocerla.

En el segundo esquema, vemos las relaciones de comunicación: Víctor/Elizabeth forman, junto con Walto/Margaret, las parejas que se comunican (se escriben cartas entre sí, mantienen fuertes impresiones afectivas); opuestas a ellos vemos, en primer lugar, a Justine y al monstruo, quienes no son escuchados o lo que dicen no es tomado en cuenta (las

afirmaciones de inocencia hechas continuamente por Justine); y por otro lado, la tripulación del barco, cuya voz colectiva es ignorada. Esta situación crea un enfrentamiento entre ambos grupos, producto de la ignorancia y la incompreensión mutuas generadas por la ausencia de diálogo.

En el esquema tres nuevamente nos encontramos con otra explicación de la incomunicación y el desamor expresado en la novela por las relaciones de los personajes y por otra parte podemos agregar una característica más en la interacción de éstos; ya no sólo existe una oposición entre bandos contrarios sino que los mismos bandos se dividen, es la representación máxima de los niveles que puede alcanzar la incomunicación humana.

Del lado izquierdo superior nos encontramos con un personaje que persigue a la familia De Lacey quienes han sido expatriados; el perseguidor, aunque pertenece al mismo país de la familia está buscando denunciarlos. Por otra parte, la familia De Lacey por su condición de extranjeros representa la incomunicación de los no pertenecientes a la comunidad lingüística local, ellos desean ser oídos y paradójicamente no son capaces de aceptar al monstruo.

A la derecha del recuadro nos conseguimos con el padre de Safie quien no permite que su hija establezca relaciones amorosas con Félix De Lacey; previamente a esta negación, Félix le ha proporcionado ayuda para salir de la cárcel y por esta razón él y su familia son expulsados del país. El padre de Safie, para asegurarse del favor de Félix, le ofrece el amor de su

hija; al lograr éste su libertad se olvida del trato, pero ya Félix y Safie, aunque no hablan el mismo idioma, se aman, razón por la cual Safie ha tenido que huir de su padre para defender su amor.

Por medio de estos esquemas podemos relacionar estas estructuras con la diferencia entre la estética clásica y la moderna. El pretendido universalismo de la estética clásica implicaba una reafirmación del patrón jerárquico-autoritario de la sociedad europea del siglo XVIII, que se refleja en las relaciones opuestas entre el grupo de personajes que se comunica o se identifica simbólicamente y que representa el estado superior en la jerarquía social; ellos poseen modelos estéticos fijos y se resisten a los cambios. Opuestos a este grupo están los personajes que responden a tipologías estéticas diferentes, que rompen con el patrón de belleza clásico y están en contraste con el mismo.

FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY COMO NOVELA DE CIENCIA FICCIÓN

Hemos sostenido a lo largo de nuestro argumento que el ser humano posee una naturaleza intrínsecamente caótica, y por su misma condición se asusta ante esta situación y siente la necesidad de recurrir a un pensamiento ordenado y coherente. En otros momentos se siente más decidido y deja fluir su imaginación y sentimientos.

La imaginación puede dar cabida a un número de realidades infinitas, pero nuevamente por causa de un caos difícilmente asumible y comprensible el hombre se ve en la necesidad de reducir sus estructuras de pensamiento para dar paso a un enfoque racional. Ante la imaginación extendida al infinito el ser humano se pierde y recurre a un tipo de pensamiento que nuevamente restrinja sus fronteras y le proporcione seguridad.

Si relacionamos estas ideas con el relato fantástico, éste al dar vuelo a la imaginación desea incluir los productos de la fantasía dentro de nuestra realidad, pero no con una apariencia alterna sino con un carácter de autoridad. La literatura fantástica una vez más expande los límites del discurso al proponer vertientes alternas; un ejemplo de esto es el relato de ciencia-ficción.

Mary Shelley no escapa a esta tendencia de la literatura fantástica. Si reflexionamos un poco más sobre el proceso de creación del monstruo dentro de la novela, observaremos por parte de la autora una intención por dar mayor verosimilitud a los intentos de su imaginación, como podemos ver en estas palabras:

No debe suponerse que yo esté ni lo más remotamente de acuerdo con semejante fantasía, sin embargo al adoptarla como base para una obra de ficción, no he pensado limitarme a tejer una serie de terrores sobrenaturales. El hecho del cual depende el interés de la historia está exento de las desventajas del mero relato de espectros o de encantamientos. Está avalado por la novedad de las situaciones que desarrolla, y aunque imposible como hecho físico, proporciona a la

imaginación un punto de vista desde el cual delinear las pasiones humanas de manera más amplia y vigorosa de lo que puede permitir cualquier relación con hechos verídicos ⁽¹⁾.

Estas palabras nos permiten a su vez precisar en algunas consideraciones acerca de la situación del sector científico en los siglos XVIII y XIX en Inglaterra. Desde el siglo XVIII Inglaterra es una potencia industrial, pero no se ha ocupado por tener un sistema educativo que sustente el sector científico, Sánchez Ron nos dice al respecto: "la ciencia británica del ochocientos fue más un producto del "laissez faire" tan cultivado por los victorianos que el resultado de diseños políticos" ⁽²⁾.

Más adelante, Sánchez Ron explica la panorámica que se estaba dando en algunos países europeos en el campo del conocimiento científico:

A comienzos del siglo la posición social de la ciencia distaba mucho de ser la que tiene hoy. Con la posible excepción de algunas Academias y de unas pocas instituciones, mantenidas por el Estado, la ciencia y los científicos se encontraban a merced de sus propios medios ⁽³⁾.

Con estas palabras podemos interpretar que la "aparente" seguridad que proporciona el discurso científico no es tal; por supuesto, Inglaterra no escapa a este problema, será sólo a finales del siglo XIX que se produzca un

¹Mary Shelley, *Frankenstein*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, p. 16. Todas las citas referentes a la novela se tomarán de esta misma edición.

²José Manuel Sánchez Ron, *Los poderes de la ciencia*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, p. 59.

³Sánchez Ron, Op. Cit, p.19.

verdadero proceso de institucionalización de las ciencias a nivel mundial y los avances puedan ser medibles cualitativa y cuantitativamente.

En el siglo XVIII en Inglaterra existen todavía muchos recelos en torno al discurso científico; todavía hay un nivel de especulación bastante alto y el lenguaje científico, en lugar de proporcionar seguridad, produce miedo y angustia. Mary Shelley está inmersa en el doble discurso de la ciencia del momento; el campo de este saber puede traer futuros beneficios, pero también puede producir resultados aterradores o perniciosos. Esto es lo que piensa la sociedad europea en los inicios de la gran revolución tecnológica de finales del siglo XVIII y principios del XIX. La velocidad y trascendencia de los avances técnicos y un fuerte impacto en la vida diaria del ciudadano común de Europa produce esta actitud ambigua y temerosa frente al poder de la ciencia. Asimismo, el agotamiento del modelo epistemológico racional y el fracaso de los proyectos políticos promovidos por el enciclopedismo científicista -especialmente la experiencia de la Revolución Francesa- son otros factores que explican esta conducta.

Si relacionamos esto con la ciencia-ficción vemos que este género se manifiesta en dos modos: por un lado, está la visión optimista y mesiánica, que presenta a la ciencia y al desarrollo tecnológico como las panaceas de la humanidad; ellas serán las encargadas de reactualizar el Paraíso terrenal; un ejemplo de este modo de la ciencia-ficción sería, en el siglo XIX, Julio Verne. Por otro lado tenemos el modo pesimista, que se encarga de señalar los

peligros que lleva implícito el cientificismo. Este modo tiene dos manifestaciones; en el caso de *Frankenstein* Mary Shelley tenemos una denuncia del cientificismo deshumanizado, y a este tipo pertenecen los ejemplos más interesantes del género de la ciencia-ficción; como los relatos de H. G. Wells o algunos textos de R. L. Stevenson, la otra manifestación es de corte más reaccionario, regodeándose en presentar el futuro como un escenario siniestro y deprimente y endorsando valores conservadores como el regreso a la ruralidad y el conocimiento intuitivo.

En la época cercana a la elaboración de la novela existe una verdadera inquietud en torno a la creación de seres de otro tipo, un transplante de órganos en esta época hubiera sido considerado una aberración.

La forma en la que inserta este género Mary Shelley es explicando la creación del monstruo por medio de un discurso comprensible desde el punto de vista lógico-científico; para presentar su terror ante las posibles consecuencias de la aplicación deshumanizada de la ciencia.

Para entender mejor este punto es necesario hacer algunas consideraciones previas que luego nos permitan rastrear ejemplos del discurso científico dentro de la novela y comprender el alegato de la misma.

La presentación de un lenguaje lógico-científico que proporcione a la narración un grado de verosimilitud y el paso de una creación divina a una creación laica, le proporcionan al lector una nueva forma de acercamiento a

este campo del saber, pero al mismo tiempo le permiten conocer que éste no es el único y además no es completamente seguro.

Podemos observar en el desarrollo argumental de la novela los cambios y diferentes perspectivas que adopta Víctor; en un primer momento estudiará autores como Paracelso y Alberto Magno, al llegar a la universidad uno de sus profesores al enterarse de sus estudios le dice que cómo puede haber hecho estas lecturas en una época "ilustrada y científica".

La orientación de los estudios de Víctor dará un giro, comenzará a estudiar ciencias más exactas, como las matemáticas y la química, pero su error no estará en la escogencia de nuevos temas, sino en su incambiable individualismo y aislamiento: "Entre tantos hombres de genio que habían orientado sus investigaciones hacia la misma ciencia, se hubiese reservado a mí solo tan prodigioso secreto" ⁽¹⁾.

El pecado de Víctor no tiene que ver con una relación con la divinidad, sino con la relación entre el individuo (la parte) y la sociedad (el todo). Víctor atenta contra la sociedad en su aislamiento y separación de ella, en su negativa de relacionarse (sexual y moralmente) con sus semejantes, y atenta contra el monstruo al rechazarlo y negarle toda posibilidad de comunicación.

La creación secular de Víctor puede ser interpretada como la relación entre la parte (él mismo), y el todo (el monstruo); la incomunicación entre el ser que no ha pedido ser creado y su creador.

¹p. 64.

El marinero Walton también desea realizar una empresa similar en espectacularidad a los ojos de la luz pública, pero a diferencia de Víctor él desea compartir su creación; no como Víctor, que de su inicial deseo de conseguir una cura para las enfermedades pasa a encerrarse en un cuarto oscuro y solo para realizar su abominable creación.

Sin embargo, cuando estos dos personajes se conocen, Víctor comienza por contarle su historia, pero al terminarla le dice a Walton: "pero, ¿por qué digo esto? si mis esperanzas han fracasado en ese ámbito, otros pueden triunfar" ⁽²⁾. Ese doble discurso plantea una reflexión madura sobre la importancia de la ciencia y su verdadero valor dentro de la sociedad. Mary Shelley plantea, por medio de la obsesión fáustica de Frankenstein y Walton, cómo el desarrollo científico-tecnológico despojado de su componente humanista conduce al fracaso, a la muerte, al caos. Las palabras de Víctor Frankenstein arriba citadas nos sugieren que la búsqueda es ahora un deseo de comunicación, de humanidad, elemento que Víctor había desechado en aras de una búsqueda egoísta.

FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY COMO NOVELA POLICIAL

La novela fantástica, al dar cabida a los discursos de la imaginación, recurre a otros tipos de narraciones avaladas por un lenguaje de corte racionalista, produciéndose dos posibles vertientes; por un lado un relato que

²p. 37.

reduzca el discurso "totalmente" como la ciencia-ficción; o lo haga "parcialmente" caso de la novela policial, opción que explicaremos en esta oportunidad.

En este tipo de relato podemos identificar algunos elementos fijos dentro de la narración como: la víctima o cadáver, el asesino y el detective. Para la presentación de estos elementos se vale de la utilización de un discurso "analítico-deductivo" como afirma Víctor Bravo; nos encontramos ante un discurso que plantea una nueva forma de verosimilitud.

En el momento de la aparición del cadáver o cadáveres, comienza el proceso de investigación que es llevado a cabo por el detective o la persona que encuentra a la víctima, y comienzan a descubrirse otros elementos que pueden variar de acuerdo con el artificio del autor; puede darse un juicio dentro del relato, se nos explica el móvil del crimen y se nos presenta la persecución del asesino.

En el caso de *Frankenstein* el detective es Víctor y el asesino es el monstruo. La primera víctima de la que tenemos noticia dentro de la novela es William, el hermano menor del protagonista y "detective"; aparece muerto en el bosque cercano a la casa de éste, presentando unas marcas en el cuello; con esto se nos aclara la primera duda ya que logramos saber que ha sido ahorcado.

Antes de encontrarlo es buscado por varias personas; entre ellas Justine Moritz, quien como hemos explicado anteriormente es la institutriz del

niño; lógica y sentimentalmente no puede ser sospechosa y mucho menos la asesina; además es conocido por todos el agradecimiento y el amor que siente por la familia y el niño.

Al enterarse de la muerte de su hermano, Víctor regresa a su casa sospechando ya de la culpabilidad del monstruo; y al entrar a su casa es informado por su hermano Ernest de la identidad del asesino: han encontrado culpable a Justine y va a ser condenada a muerte. Esta circunstancia hace que Víctor caiga en un estado de abatimiento ante tal injusticia, pero igualmente guarda silencio. Esto es interesante: el "detective" (Víctor), quien ha descubierto al culpable (el monstruo) y se supone debe servir a la justicia, permanece callado por protegerse a si mismo, es decir, se "incomunica".

En el fondo todos los asesinatos de la novela son asesinatos indirectos por parte de Víctor, él produjo el arma asesina (el monstruo). Podríamos afirmar que Víctor es una especie de autor intelectual de los crímenes.

Tomando esto en cuenta, nos atreveríamos a señalar la existencia de asesinatos directos e indirectos dentro de la novela; entre los primeros podemos mencionar el de Willian, el de Clerval, y el de Elizabeth; entre los segundos nombraremos el de Justine y del padre de Víctor, quien muere a consecuencia de tantos sufrimientos y muertes acumuladas dentro de su familia. Este detalle es importante porque el monstruo es el asesino directo de William, Clerval y Elizabeth, y el asesino indirecto de Justine y el sr. Frankenstein. Ahora bien, Víctor es el asesino indirecto de todos los arriba

mencionados; Mary Shelley demuestra la gran responsabilidad que el científico posee, el enorme poder de la ciencia y su vasta capacidad destructora.

Dentro de la novela no hay características estrictamente de la novela policial, algunas se ajustan como los elementos ya señalados: víctimas y asesino. Con respecto a la figura del detective nos detendremos especialmente; no será sino a finales del siglo XVIII que se produzca la inclusión de esta profesión dentro de las listas de ocupaciones reconocidas. En este sentido, podemos decir que Mary Shelley está sentando las bases de la narración policial.

De esta forma, la manera de presentar estas bases no serán las más "ortodoxas" dentro de la novela; de hecho el único caso que podemos decir se ajusta a todas las características del relato policial es el caso de Justine; y sin embargo el delito de ésta no se resuelve de manera propiamente dicha dentro de la novela. De resto cada caso queda inconcluso; lo importante es entender que la autora simplemente nos está queriendo mostrar las posibles implicaciones de reducir todas las estructuras del pensamiento a la razón, señalándonos que hasta una cosa tan inconcebible para el entendimiento humano como es un crimen trata de plantear un discurso lógico de los hechos.



©1994 Tri-Star Pictures, Inc.



©1994 TriStar Pictures, Inc.



CONCLUSIONES

Desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVIII, la historia de Occidente había buscado reducir todas las estructuras del conocimiento, y por lo tanto todas las ramas de éste, a un pensamiento de carácter lógico-racional. Esto es lo que se conoce como la epistemología clásica, y dentro de ésta se inscribe la estética clásica.

A partir del siglo XVIII en adelante la estructura epistemológica de Occidente se rompe y del conocimiento racional pasamos a una sentimental. De aquí en adelante alternarán ambas formas de pensamiento.

Independientemente del tipo epistemológico que se adopte, Occidente manifiesta la obsesión por crear a partir del siglo XVIII, lenguajes que expliquen cada uno de los sectores del saber. Conviven en esta época discursos como la historia, la estética, la ciencia, etc, lográndose una aparente apertura discursiva que busca explicar y dar validez a todos los tipos de realidad existentes, pero que en verdad está creando una especificación tal de cada uno de éstos, que si el miembro hablante de una comunidad, al adscribirse a un discurso en particular, se ve absorbido por la amplitud de éste y se aísla de todos los otros discurso posibles.

Entre todas estas disciplinas mencionadas, la estética se presenta como la posible alternativa para hacerlas convivir, ya que su argumentación de carácter sentimental permite una humanización de lo racional y por lo tanto un mayor acercamiento hacia el ser humano. Es el desplazamiento de la estética neoclásica que proponía la racionalización de los entidos por la estética moderna o romántica que plantea humanizar a la razón.

Mary Shelley en la argumentación de su novela *Frankenstein* plantea este desplazamiento de la estética clásica hacia la romántica y refleja ésta situación al emplear una multiplicidad de registros discursivos. Por ejemplo, utiliza otros discursos como el amoroso y el de la muerte, que empiezan a ser en esta época los lenguajes más "evadidos" o "marginados" entre los de Occidente; y al incluirlos junto con los científicos y sociales entre otros, se busca que los primeros tengan el mismo grado de importancia, ya que la están perdiendo. Esta integración se da por medio de la praxis estética en la novela.

La estética invade a los otros discursos creando así un punto de unión entre todos y presentándose de ésta manera una solución a la incomunicación derivada de toda la especificación anterior.

Dentro de la novela el símbolo totalizador de la incomunicación es el monstruo. La consecuencia de este símbolo es el manejo ideológico que plantea el bombardeo actual.

En la novela, el monstruo es la manifestación física del problema de la incomunicación. Es el resultado de una experiencia de aislamiento y rechazo de la humanidad, y así como Hobbes identificaba al Estado autocrático con el monstruo Leviatán, así la criatura creada por el poder científico deshumanizado puede ser considerado como la materialización de lo que vendrá a ser el último desarrollo de la cultura y la sociedad moderna: un engendro de partes insertas que sabe hablar y leer pero que a su vez puede generar la muerte y la destrucción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1986, 550 p.
- ALCINA FRANCH, José. *Arte y Antropología*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1982, 302 p.
- AMOROS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1989, 258 p.
- ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1987, 279 p.
- BALDICK, Chris. *In Frankenstein's shadow*. Oxford, Clarendon Press, 1992, 207 p.
- BANN, Stephen. *Frankenstein creation and monstrosity. Myth, Monstruosity, and Nineteenth-century Writing*. Londres, Reaktion Books Ltd, 1994, 215 p.
- BARTHES, Roland et alii. *Análisis estructural del relato*. Barcelona, España, Ediciones Buenos Aires, 1982, 208 p.

- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 476 p.
- BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas, Monte Avila Latinoamericana, C.A., 1987, 214 p.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1987, 136 p.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Ediciones Catedra, S.A., 1992, 106 p.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad, 1 - la voluntad del saber*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, 194 p.
- ----- . *Las palabras y las cosas*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1990, 375 p.
- GIVONE, Sergio. *Historia de la Estética*. Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1990, 316 p.
- GUIRAUD, Pierre. *La semiología*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1988, 133 p.

- KANT, EMMANUEL. *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Avila Latinoamericana, C.A., 1991, 487 p.
- KRONER, Richard. *El desarrollo filosófico de Hegel*. Buenos Aires, Editorial Leviatan, 1981, 125 p.
- LOVECRAFT, H.P. *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1992, 106 p.
- LUCKACS, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1996, 182 p.
- MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1987, 270 p.
- PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1991, 634 p.
- SANCHEZ RON, José Manuel. *El poder de la ciencia*. Sevilla, Alianza Editorial, S.A., 1992, 374 p.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1993, 262 p.

- ----- . *Frankenstein o el Prometeo de los tiempos modernos*. Montevideo, Ediciones de la Urraca, 1991, 170 p.
- SILVA-SANTIESTEBAN, Ricardo. *La música de la humanidad*. Barcelona, Tusquets Editores, 1993, 340 p.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, Editorial Antrophos, 1990, 397 p.
- SOFOCLES. *Antígona*. Buenos Aires, Eudeba S.E.M., 1985, 166 p.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1990, 442 p.
- THUILLER, Pierre. *De Arquímedes a Einstein, las galas ocultas de la invención científica*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, Tomo I, 282 p.

HEMEROGRAFÍA

- ASIMOV, Isaac. "*Frankenstein. El aprendiz de Dios*". En: *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, Enero 1995, p. 7.
- GARRIDO, Carlos. "*El nacimiento de la novela gótica*". En: *Quimera*. N°. 18. Barcelona, Abril 1982, pp 33 - 39.

- GUARNER, José Luis. "*La venganza de la criatura.*" En: Quimera. N° 45 (s/f), Barcelona, pp. 18 - 23.
- PRAZ, Mario. "*Construir un sueño.*" En: Quimera. N° 45 (s/f), Barcelona, p. 24.
- VIRGILI, Carmen. "*El moderno Prometeo.*" En: Quimera. N° 45 (s/f), Barcelona, pp. 25-28.
- ----- . "*Mathilda, una vida trágica.*" En: Quimera. N° 45 (s/f), Barcelona, pp. 28 - 29.

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Sn. Imagen del Monstruo con Víctor Franskentein en el Laboratorio. En: WWW INTERNET, <http://www.georgetown.edu/irvinemj/english016/franken/whale.jpg>, 1994.
- Sn. Imagen del Laboratorio de Víctor Franskentein. En: WWW INTERNET, <http://www.georgetown.edu/irvinemj/english016/franken/lab.jpg>, 1994.
- Sn. Imagen del Monstruo frente a la casa de los De Lacey en llamas. En: WWW INTERNET, <http://www.georgetown.edu/irvinemj/english016/franken/monsfire.jpg>, 1994.