Entretextos · ISSN: 2007-5316
SECCIÓN ABIERTA · Año 2026 / Volumen 18 / Número 42 / ARTÍCULO 2

La representación de lo monstruoso como expresión de la condición humana en Frankenstein, Carmilla, El retrato de Dorian Gray y El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde

The representation of the monstrous as an expression of the human condition in Frankenstein, Carmilla, The Picture of Dorian Gray, and The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Arturo Joel Padilla Córdova*

Artículo recibido: 15-09-26
Artículo aprobado: 12-10-26

Palabras clave:
subjetividad, horror, modernidad, belleza, perversidad, moralidad.

Keywords:
subjectivity, horror, modernity, beauty, perversity , morality.

Cómo citar este artículo
Padilla Córdova, A. J. (2026). La representación de lo monstruoso como expresión de la condición humana en Frankenstein, Carmilla, El retrato de Dorian Gray y El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. *Entretextos*, 18(42), 1-17. https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833.

Resumen

El monstruo, como figura literaria, adquirió un lugar central en la narrativa del siglo XIX al constituirse en un recurso crítico para cuestionar el progreso a ultranza, desprovisto de fundamentos éticos y pletórico de la represión del deseo, la doble moral y la superficialidad de las relaciones humanas. En el presente artículo se abordan descriptivamente cuatro novelas emblemáticas –*Frankenstein*, *Carmilla*, *El retrato de Dorian Gray* y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*– con el propósito de identificar las distintas configuraciones de la monstruosidad como recurso para la expresión de las tensiones sociales y culturales de la época. Mediante un enfoque cualitativo sustentado en el contenido textual de las obras y en la revisión de bibliografía especializada, se examina la relación entre la representación del monstruo y diversas categorías estéticas, éticas y simbólicas. ¿La monstruosidad corresponde a una entidad autónoma o es el reflejo sintomático

*Director en instituciones privadas como públicas y ha realizado diversos proyectos de restauración. Académico en diversas universidades. Director general del Fórum Cultural. Actualmente es Coordinador de Educación Continua de la Universidad Nacional Autónoma de México en San Miguel Allende, Guanajuato, en la que ha desarrollado diversas actividades de divulgación de la cultura en México y España. De sus publicaciones destacan: Permeabilidad Artística en la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso (ANIAV,2025), John Nevin, Del Trauma de la guerra a la actividad artística (Estudios artísticos 2025), Deshabitado ensayos sobre Arte contemporáneo, (Laberitno,2018), Dispositivos de Arte Conceptual (Laberinto, 2017), La virtualidad como elemento disolutivo del objeto artístico en el Arte Contemporáneo (Obra digital, 2014), La disolución del arte como reacción a los medios de consumo (Intertextos 2013). Correo electrónico: apadillac@enes.unam.mx.

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

de una sociedad en conflicto? Los resultados muestran que la monstruosidad trasciende la deformidad física para convertirse en una metáfora de la exclusión, la fragmentación del sujeto, la represión moral y las contradicciones del proyecto moderno. En consecuencia, el monstruo literario se configura como un recurso crítico que evidencia las fracturas de la sociedad decimonónica, anticipando nuevas formas de representación de la condición humana desarrolladas en años posteriores.

Abstract

As a literary figure, the monster assumed a central role in 19th-century narrative, serving as a critical device to challenge an unbridled –and ethically void– notion of progress, one characterized by the repression of desire, double standards, and the superficiality of human relationships. This article provides a descriptive analysis of four emblematic novels –*Frankenstein*, *Carmilla*, *The Picture of Dorian Gray*, and *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*– to identify the various manifestations of monstrosity as a means of expressing the social and cultural tensions of the era. Employing a qualitative approach grounded in the textual content of these works and a review of specialized literature, the study examines the relationship between the representation of the monster and various aesthetic, ethical, and symbolic categories. Does monstrosity constitute an autonomous entity, or is it a symptomatic reflection of a society in conflict? The findings reveal that monstrosity transcends physical deformity, becoming a metaphor for exclusion, the fragmentation of the subject, moral repression, and the contradictions inherent in the modern project. Consequently, the literary monster emerges as a critical tool that exposes the fractures within 19th-century society, while anticipating new ways of representing the human condition that would be developed in later years.

Introducción

Lo monstruoso en lo humano parece ser una denominación que expone la concepción platónica de ser buenos (*agathós*) y, en consecuencia, bellos (*kalós*). Para hablar de lo mismo, debemos partir de la definición de lo monstruoso, cuya sustancia ha sido limitada y, al mismo tiempo, aprovechada por diversas culturas para resolver ciertas necesidades conceptuales. Por muy evasiva que sea su interpretación, "la palabra monstruo siempre ha sido ligada a la deformación del cuerpo o a una extraña operación del espíritu, como también a la extraordinaria facultad humana para imaginar" (Farga, 2011, p. 227). Bermúdez Torres (2025) reconoce que constituye una categoría compleja de definir, aunque se aproxima a ella refiriéndose a "todo aquello –real o ficticio– que, por su naturaleza prodigiosa, parece transmitirnos algún tipo de mensaje o advertencia" (p. 242).

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

Se refieren a lo monstruoso como una manifestación de lo extraordinario que excede los límites de lo natural y lo cultural para convertirse, en consecuencia, en lo distinto y lo extraño, categorías que obligan a considerar todo aquello que no es y, en consecuencia, impulsar su normalización. El desorden biológico,[1] lo distinto que no se comprende y que se estigmatiza, es representado por aquello que puede dañar y no puede, por su naturaleza, ser favorable. En este sentido, Farga (2011) advierte que, en una supuesta economía de privilegiar el bien y de amonestar el mal, los monstruos fueron tan necesarios (p. 228) que la literatura y el arte no pueden prescindir de ellos. La censura estética y moral que todo fenómeno social recibe –y ha recibido a lo largo de su historia– se discierne por los juicios y prejuicios de quien observa, acepta o discrepa.

El monstruo es un prodigio que tiene la facultad de advertir, de llamar la atención bajo el amparo de la fealdad y de la maldad manifiestas en deformaciones físicas, en primera instancia, para después interiorizarlas, en un segundo momento. En el otro extremo de este espectro, la belleza y la bondad se asumen como categorías estéticas para contender por este protagonismo.

> Lo bueno y lo bello son juicios que emitimos sobre objetos o acciones y que requieren de la interacción entre la mente del sujeto y cualidades de un fenómeno. El fenómeno respectivo puede ser o la obra de arte o una acción moral. Sin un sujeto que ejerza una valoración estética o ética sobre un fenómeno en cuestión, no hay bien o belleza (Mayorga Madrigal, 2021, p. 124).

A los monstruos de la literatura romántica le anteceden los engendros mitológicos del imaginario grecolatino y, más tarde, el bestiario cristiano. Los orígenes de los monstruos modernos surgen en el siglo XIX como seres atrapados y sometidos en sus condiciones ontológicas, sus deseos reprimidos, su marginalidad, desasosiego y falta de adaptación a una sociedad industrializada, preocupada y obsesionada por el progreso. En la novela del siglo XIX, el monstruo es el recurso sintomático del que se vale el escritor o la escritora para advertir, denunciar o señalar una anomalía.

El monstruo es la representación de lo distinto, de aquello que no encuentra su cauce en una sociedad reprimida por sus creencias, normas y concepciones del mundo: la homosexualidad contenida, la represión paterna consensuada, la sexualidad moralizada, la deformación del cuerpo, la feminidad invisibilizada, la masculinidad insensible, son sólo algunas de sus causas. Resulta evidente la creación de lo monstruoso en una sociedad que no asimila los cambios industriales, sino todo lo contrario: persiste en una nostalgia por el pasado. Nos encontramos frente a "una subjetividad dividida que se impone a la secuencia revolucionaria y que ya no tiene gran relación con la individualidad ilustrada que se definía por su capacidad de combatir las supersticiones..." (Sichère, 2008, p. 177). La sociedad se fragmenta y es obligada a seguir adelante a costa de sus propios

1 Entendido como una anomalía, una alteración en el funcionamiento de los procesos reguladores de un organismo, modificando su propio equilibrio para afectar su desarrollo, adaptación o sobrevivencia.

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

impulsos, de dirimirse entre la promesa de un proyecto moderno y la mirada nostálgica de lo que se ha abandonado.

1. ***Frankenstein o el moderno Prometeo.*** Mary Shelley (1797-1851), escritora que pertenece al romanticismo inglés, precursora de la literatura que explora la creación, la transgresión, la soledad, la muerte y los límites del conocimiento humano.

Frankenstein es creado a partir de cadáveres desmembrados como resultado de experimentos químicos y anatómicos de un científico que, inspirado en antiguos conocimientos alquímicos y filosóficos, consigue infundir vida a la materia mediante la aplicación de la electricidad. Tras las secuelas de las guerras napoleónicas, Europa vivía un ambiente de reconstrucción, incertidumbre y tensión política, experimentando un rápido crecimiento de las fábricas, de la mecanización y de las ciudades. El desarrollo tecnológico mejoraba la producción de la industria, pero también generaba pobreza urbana, explotación laboral y preocupación por los procesos de deshumanización. En la novela, los representantes de la ciencia moderna manifiestan un profundo desprecio por los saberes ilustrados, situación que se hace evidente cuando el profesor de filosofía, el señor Krempe, reprende a Víctor: "Tiene usted el cerebro atestado de sistemas caducos y nombres inútiles. No me esperaba encontrarme a un discípulo de Alberto Magno y de Paracelso en el siglo de la Ilustración" (Shelley, 2020, p. 25).

Sin embargo, esta crítica queda relativizada cuando Víctor logra insuflar vida a la materia inerte, *contra naturam*. El romanticismo literario toma distancia de los postulados ilustrados al cuestionar la suficiencia de la razón científica y manifiesta el anhelo de dominar los secretos de la vida que conduce, inevitablemente, al fracaso. El monstruo nace de la carne muerta con una naturaleza bondadosa, aunque se transforma al establecer contacto con un entorno que lo rechaza por su apariencia. Éste reconoce el peso de la exclusión al afirmar que "Todos odian a los desgraciados. ¡Así que cuanto me odiarán a mí, el más desdichado de todos!" (Shelley, 2020, p. 59). En este sentido, el verdadero agente de la destrucción no es la criatura, sino la sociedad que lo condena con absoluta impiedad a su propia desgracia. Así, el monstruo se mimetiza con lo extraño, lo diferente, lo extravagante, lo grotesco y con todo aquello que resulta amenazante para los demás, aunque no para sí mismo, pues ingenuamente anhela ser aceptado. De este modo se convierte en víctima y victimario, producto de un experimento científico y social destinado a la segregación y al aislamiento. Se manifiesta cuando suplica: "¿Cómo puedo conseguir que te apiades de mí? Créeme, yo era bueno... mi alma rebosaba de amor y humanidad; pero... ¿no estoy miserablemente solo?" (Shelley, 2020, p. 60).

Su monstruosidad física no anula su lucidez intelectual ni su claridad emocional. El personaje reclama afecto, compañía, aceptación y la necesidad de compartir su existencia. ¿No es acaso una manera de reclamar la normalización social para seres que se encuentran marginados, apartados y rechazados? ¿Quién podría estar considerado en esta

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

categoría? Mujeres, enfermos, homosexuales, discapacitados, pendencieros, extranjeros. Víctor accede a la creación de una compañera, aunque después desiste por temor. A partir de ese momento, el monstruo adquiere el carácter amenazante que la sociedad le había atribuido con anticipación. El horror de su condición permanece desconocido hasta que, en un proceso inverso al de Narciso, descubre su propia imagen mientras intenta comprender a los demás. Entonces, exclama: "Admiraba las formas perfectas de mis granjeros... su elegancia, su belleza y la textura de su piel; ¡y cómo me horroricé cuando me vi reflejado en el agua del estanque!" (Shelley, 2020, p. 71). Se reconoce como horroroso, producto de un entorno superficial y elemental, por lo que podemos decir que el miedo social se reproduce a sí mismo a lo largo de una trayectoria circular e interminable de aceptación y de rechazo.

La criatura implora aceptación, aunque no se acepta a sí misma. Este conflicto alcanza uno de sus momentos más significativos en el encuentro con De Lacey, un anciano ciego que, por carecer de la vista, permanece libre de los prejuicios derivados de la apariencia. Su juicio no se fundamenta en la inmediatez de la percepción, sino en la reflexión moral y en la compasión, lo que posibilita la mirada interior. De este modo, la ética ilustrada parece imponerse sobre los prejuicios derivados de la vista, como lo demuestra cuando afirma: "No desespere. Es triste no tener amigos, pero los corazones de los hombres, cuando no tienen prejuicios, siempre están llenos de amor fraternal y caridad" (Shelley, 2020, p. 87).

Esta posibilidad de comprensión es destruida con la llegada de los hijos de De Lacey quienes, horrorizados por la apariencia del personaje, reaccionan de manera violenta. Las emociones y los prejuicios desplazan a la razón y la compasión, evidenciando el predominio de la sensibilidad romántica sobre el racionalismo ilustrado del pensamiento neoclásico. A partir de entonces, el odio, el rechazo y la soledad son recursos que alimentan progresivamente la violencia del monstruo, cuya transformación queda evidenciada en las muertes de William, Justine, Clerval y Elizabeth. Con ello, la esperanza es depreciada por los prejuicios y el miedo a lo distinto, corroborando el carácter letal del monstruo y revelando que dicha monstruosidad es consecuencia del desprecio de la colectividad.

Lo extraño, lo misterioso y lo horroroso depositado en el personaje señala la condición simbólica de una sociedad intolerante, desafiante y competitiva a toda costa. El monstruo conserva el último aliento de humanidad cuando interpela: "¿Y soy yo el único criminal, cuando toda la humanidad ha pecado contra mí?" (Shelley, 2020, p. 155). Por su parte, Víctor Frankenstein encarna el estado espiritual del héroe romántico, el cual, consumido por la culpa, el fracaso y la desesperación, reconoce: "el estado habitual de mis emociones era la apatía, y semejante estado con frecuencia se veía interrumpido por ataques de angustia y desesperación. En momentos a menudo intenté poner fin a mi existencia..." (Shelley, 2020, p. 125).

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

De esta manera, la novela representa la subjetividad romántica como una conciencia dominada por la intensidad emocional, sometida a las fuerzas del control racional y que determinan el destino del individuo, haciendo resurgir "en la escena dominada por la razón nueva los viejos poderes de la maldición y del destino" (Sichère, 2008, p. 182). En este contexto, *Frankenstein* constituye una expresión paradigmática del pensamiento romántico, privilegiando la naturaleza, la subjetividad y la experiencia emocional frente al racionalismo. Como señala Ruiz-Castell (2021):

> el romanticismo, tal y como se denominó a este movimiento, se caracterizó por la glorificación de la naturaleza y el énfasis en las emociones y los sentimientos. Las ideas románticas calaron en todos los ámbitos de la actividad humana, incluida la actividad científica (p. 5).

Derivado de una profunda trasformación, la literatura, como la mayoría de las artes, volteó la mirada hacia el individuo, entendido éste como una unidad única, no estandarizada, con una emocionalidad que le pertenece y que lo convierte en una representación de sí mismo, y no de una sociedad que lo interpela y que también le otorga sentido.

2. ***Carmilla.*** Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), escritor irlandés reconocido como uno de los autores de la literatura gótica victoriana, que abordó relatos de misterio, terror y efectos sobrenaturales, y quien posteriormente influenciaría a otros escritores.

Una figura vampírica protagoniza *Carmilla*, novela en la que se hace evidente la dimensión simbólica de lo monstruoso mediante el deseo reprimido, la transgresión sexual, el amor lésbico y el suicidio. En ese entonces, la moral victoriana controlaba disciplinadamente la sexualidad y la castidad femeninas, además de defender a ultranza la prevalencia de la familia tradicional. En esa época, las mujeres contaban con una vida limitada al ámbito doméstico y dependían de una autoridad masculina que les resultaba necesaria. Varias de ellas formaban parte de las familias nobles que perdieron poder de influencia, por lo que los linajes antiguos eran vistos como síntomas de decadencia. La narración se desarrolla en un entorno que evoca los paisajes de Caspar David Friedrich, en donde la naturaleza adquiere un protagonismo superior al de los propios personajes. El horizonte se impone sobre quienes lo habitan, la individualidad se exacerba y la subjetividad prevalece frente a la objetividad de la ciencia. Las ruinas, erosionadas por el tiempo, constituyen vestigios nostálgicos de un pasado que permanece vivo en la memoria, mientras los castillos medievales consolidan una atmósfera de soledad, contemplación y melancolía:

> A nuestra izquierda la estrecha vía zigzagueaba a la sombra de majestuosos árboles hasta perderse de vista entre la densidad del bosque. A la derecha la misma

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

> carretera pasa por encima del alto y pintoresco puente, cerca de una torre en ruinas que una vez vigilaba el paso (Le Fanu, 2014, p. 21).

La protagonista posee una doble naturaleza: es aterradora, aunque también asume una apariencia seductora y fascinante, lo que incrementa su peligrosidad por su capacidad de atracción. Lo bello es sensorialmente sexual y erótico, lo cual advierte una represión que se manifiesta en lo perverso. En este sentido, Teodoro Adorno advertía que la belleza "es, para todos, el canto de los pájaros [...] y, sin embargo, en el canto de los pájaros acecha algo terrible, pues no es un canto, sino que obedece al conjuro en el que está apresado" (Liessmann, 2006, p. 228).

La belleza, por tanto, no representa únicamente una cualidad estética, sino la advertencia de un peligro inminente, que acecha. Lo monstruoso tiene la cualidad de sostener la tensión narrativa por su presencia malévola y, sin renunciar a su misterio, seduce a su presa mediante una belleza transitoria, aunque eficaz. Esta ambivalencia se manifiesta desde la infancia de Laura, quien recuerda la primera aparición de Carmilla como una experiencia simultáneamente placentera e inquietante:

> percibí un rostro, solemne pero muy bello, que me contemplaba desde el otro lado de la cama [...] La miré con una suerte de asombro placentero, y dejé de lloriquear. Ella me acarició con las manos, y luego se acostó a mi lado y me abrazó, sonriendo (Le Fanu, 2014, pp. 16-17).

La monstruosidad también se expresa mediante figuras grotescas, como es el caso del vagabundo jorobado que transporta unas pequeñas y extrañas criaturas, "compuestos de pedazos de micos, loros, ardillas y peces, con algo de puercoespín, todos secos y luego cuidadosamente cosidos con hilo para producir un efecto sorprendente" (Le Fanu, 2014, p. 41). Estos seres híbridos condensan la atmósfera con lo extraño y lo antinatural, al tiempo que remiten a lo horrible como una categoría de alteración de los límites naturales. En este contexto, la superstición funciona como un mecanismo cultural destinado a reducir la incertidumbre de aquello que permanece oculto por ser incomprensible.

Alejado de la confianza de la razón científica, el relato le otorgó legitimidad a los rumores, miedos, leyendas y discursos populares que se divulgaron cargados de incertidumbre y desasosiego. Como señala Enríquez (2010), "la superstición vive parada con un pie en el miedo y otro pie en la esperanza. La raíz de ese miedo es la angustia de no poder controlar la predictibilidad de la muerte y la impredecibilidad de la desgracia" (p. 19). Estas creencias adquieren apariencia mediante explicaciones subjetivas, escasamente fundamentadas, muy probablemente derivadas de la comunicación informal, los imaginarios populares, los miedos contenidos y los complejos sociales.

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

> Madeimoselle De La Fontaine [...], afirmó que cuando la luna brillaba con una luz tan intensa, como aquella noche, se producía una actividad espiritual excepcional. El efecto de la luna en ese estado de brillantez era múltiple. Ejercía su influencia sobre los sueños, y sobre los locos también, y sobre personas nerviosas. Poseía una maravillosa potencia física relacionada con la vida (Le Fanu, 2014, p. 22).

La incapacidad para controlar el miedo a lo desconocido favoreció la realización de narrativas fantásticas que fueron destinadas a explicar la incertidumbre con imaginarios provistos de presagios. En este proceso, lo monstruoso aparece de manera progresiva y enigmática: observa, acecha y anuncia su presencia antes de manifestarse plenamente. *Carmilla* encarna esas amenazas insinuadas, cuya presencia femenina y demoníaca predispone a la narración a lograr una atmósfera inquietante en la que el misterio parece anticipar cada acontecimiento:

> Luego madeimoselle describió una mujer negra, horrorosa, de turbante rojo, que miraba fijamente todo el tiempo desde la ventana de la carroza, asintiendo con la cabeza y sonriendo despectivamente en dirección de las dos señoras. Sus grandes ojos sobresaltados brillaban, dijo, y mantenía los dientes apretados en una mueca de furia (Le Fanu, 2014, p. 29).

Desde la tradición cristiana medieval, el pensamiento occidental configuró una constante dialéctica entre el bien y el mal, valiéndose de figuras, ritos y prácticas para combatir las fuerzas demoníacas. Esta concepción moral promovió el ideal de conducta alejado del deseo corporal y de toda forma de sexualidad considerada ilícita, especialmente cuando se trataba de personas del mismo género. El vínculo afectivo entre Laura y Carmilla se presenta como una experiencia profundamente ambivalente, en la que el deseo se sitúa en conflicto con el miedo, la repulsión y la culpa.

> Experimentaba una extraña, tumultuosa excitación que muchas veces era placentera, aunque mezclada con una sensación también de temor y de repulsión. Mientras duraban estas escenas, no tenía una idea clara acerca de ella, pero tenía conciencia de un amor que se convertía poco a poco en adoración, aunque al mismo tiempo en aborrecimiento (Le Fanu, 2014, p. 37).

Desde la perspectiva moral y religiosa de la época, el deseo entre mujeres aparece asociado a la corrupción del cuerpo, a la posesión demoníaca y al vampirismo. Se establece esta relación mediante una explicación sobrenatural que vincula el suicidio, como alternativa a la dolorosa contención, con el origen de la condición vampírica. No hay salvación ante tal despropósito, el suicidio no es la solución final, sino un eslabón más en la cadena de perversidades derivadas del deseo reprimido y la feminidad contenida: "Imaginemos, para comenzar, un territorio totalmente libre de aquella peste. ¿Cómo se inicia? ¿Y cómo se multiplica? Les voy a decir. Una persona, más o menos mala, se suicida. Un suicida, bajo ciertas condiciones, se convierte en vampiro" (Le Fanu, 2014, p. 103).

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

En consecuencia, en Carmilla se advierte el deseo femenino como un espacio de conflicto, un territorio para la confrontación. La sexualidad disidente es una amenaza para el orden moral y dominante. La represión sexual, lejos de desaparecer con el paso del tiempo, adoptó nuevas formas de control y legitimación social, condenando las relaciones consideradas como incompatibles, y depositando una enorme carga de responsabilidad sobre la expresión de la feminidad. Como señala Codesido-Linares (2024):

> La era victoriana, aunque fue un período de grandes cambios y transformaciones, estuvo marcada por el abuso y la violencia. Se ejercía un fuerte control sobre el comportamiento sexual de hombres y mujeres, que recaía aún con mayor presión sobre estas últimas. Se ha reflexionado sobre el adoctrinamiento de los púdicos discursos victorianos en términos de sexualidad, así como de los roles de género (p. 206).

El romanticismo en Europa fue un catalizador que permitió administrar una reacción que, en varios ámbitos de la condición humana, resultaban difíciles de conservar. Por ello, la representación simbólica de lo horrendo se convertía en una forma de supervivencia social urgente para la continuidad de los equilibrios sociales.

3. ***El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.*** Robert Louis Stevenson (1850-1894), escritor escocés que destaca por tratar temas sobre aventuras, fantasía y terror, destacándose por el manejo en la profundidad psíquica de los personajes.

El relato explora la fractura de la identidad humana por medio de la dualidad entre la virtud y la transgresión, una condición que se presenta en los albores de una época en la que se analizan los trastornos de la personalidad de manera más frecuente. La evidente disociación del protagonista, cuya identidad se fragmenta en dos entidades antagónicas, se manifiesta en la caracterización de ambos. El Dr. Jekyll es descrito como "un hombre de unos cincuenta años, bien constituido, de rostro terso, con un aspecto algo socarrón, pero de apariencia inteligente y bondadosa…" (Stevenson, 2020, p. 39), mientras que Mr. Hyde se presenta como una figura radicalmente opuesta:

> era pálido y de pequeña estatura; producía la impresión de lo deforme sin que fuera posible designar esa deformidad con una palabra exacta; tenía una sonrisa desagradable; […] había hablado con una voz ronca que silbaba por momentos, y algo cascada (Stevenson, 2020, p. 35).

Su aspecto físico, aunado al antecedente de haber pisoteado de forma violenta a una niña, lo aproxima a la figura de un ser abyecto y moralmente despreciable. Londres se había convertido en una metrópoli marcada por contrastes en los que los barrios más progresistas disentían de las zonas marginales, que eran asociadas a la delincuencia, a la prostitución y al desenfreno. Las ideas darwinianas colocaron las dudas en los postulados tradicionales del ser humano en beneficio del progreso científico, que terminaría por verse desencantado debido a la falta de equidad en sus resultados.

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

Prevalecía un creciente interés por los impulsos inconscientes, la hipnosis, la locura y las enfermedades mentales, expresiones que eran recurrentes históricamente, pero no desde la mirada de la ciencia. La figura del delincuente oculto entre ciudadanos, alimentado por el imaginario popular, fue asociada muy rápidamente a las expresiones de la perversidad y la maldad en la urbe. Los avances de una sociedad en progreso, surgidos simultáneamente con una intensa nostalgia por un pasado ejemplar, alimentaron la idea de un desdoblamiento neurótico.

La oposición entre ambos personajes responde a la elaboración de arquetipos que simbolizan el conflicto de un individuo escindido por sus propias angustias y contradicciones. Desde esta perspectiva, Mr. Hyde resulta literariamente más complejo que el Dr. Jekyll, pues encarna todo aquello que la moral victoriana obliga a reprimir, mientras que el segundo representa el ejemplo, el comportamiento socialmente aceptado. La fascinación que despierta Mr. Hyde proviene de la exteriorización de los impulsos prohibidos, mientras que la virtud del Dr. Jekyll constituye el ideal normativo impuesto por la sociedad, es decir, el deber ser.

En ese sentido, la oposición de ambos personajes puede comprenderse desde la noción de arquetipo de la psicología analítica: "Estas imágenes arquetípicas están ligadas a los instintos, y se transmiten de una generación a otra en forma de fantasías que necesariamente esos instintos generan, así como la sombra acompaña al cuerpo" (Gómez Moreno y Hewitt Hughes, 2016, p. 54). La narrativa se desarrolla en un paisaje deshumanizado, en donde la ciudad nocturna, silenciosa y casi deshabitada intensifica el misterio que la rodea con los personajes sombríos, convirtiendo el espacio en una extensión de la propia escisión psicológica del Dr. Jekyll.

> La noche era fría y cruda, propia del mes de marzo; la luna estaba pálida y descansaba sobre su espalda, como si el viento la hubiese volcado; algunas nubes pálidas y diáfanas corrían por el cielo. El viento furioso impedía hablar y congelaba la sangre en el rostro; había, además, ahuyentado a los transeúntes y limpiado las calles de gente (Stevenson, 2020, p. 64).

Permaneciendo en aislamiento al lado de su gabinete, el Dr. Jekyll experimenta científicamente con su propio cuerpo para separar los impulsos morales de su propia catarsis que lo disocia de la realidad. La transformación en Mr. Hyde le permite actuar sin culpa, sin remordimiento ni restricciones éticas. Mientras el primero representa al individuo sometido a las normas sociales, sacrificado en beneficio de la convivencia, el segundo encarna la liberación de los impulsos reprimidos, aquello que no se muestra sino en reserva.

De esta manera, en la novela se contraponen dos paradigmas intelectuales: por un lado, la confianza ilustrada en la ciencia y el progreso, visible en el método experimental;

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

y por el otro, la irrupción romántica del caos, la irracionalidad manifestada en las consecuencias imprevisibles de un experimento llevado a cabo en un laboratorio que recuerda los grandes avances de la ciencia, testimonio de los progresos científicos que, en este caso, denotan decadencia: "Es preciso que sepa que, durante toda la última semana, él, o quien sea que esté en aquel gabinete, gritaba noche y día para tener una especie de droga y no podía conseguirla como la deseaba" (Stevenson, 2020, p. 66).

La transmutación del protagonista es provocada por una sustancia que exterioriza la dimensión oscura de su personalidad. La sustancia libera aquello que permanecía contenido, despresurizando y relajando la tensión de sus propias predisposiciones y prejuicios. Stevenson convierte la monstruosidad en una condición que pone a prueba la naturaleza instintiva y las exigencias de una modernidad que no sabe cómo integrar los fragmentos en los que se ha convertido. Como señala Sichère (2008):

> este nuevo sujeto se funda en una división interna entre la naturaleza de la que participa como realidad sensible y esa ley de la razón que lo constituye como hombre, sujeto al mandamiento de una universalidad que legitima todo acto de conocimiento y al propio tiempo todo acto moral (p. 179).

El espejo al que se enfrenta el personaje es su desdoblamiento. Se trata de un recurso simbólico que refuerza la propia dualidad neurótica de su existencia; permite contemplar la superficie del cuerpo, pero también confrontar la identidad, la apariencia y las emociones que afloran en su aceptación y su desprecio. El espejo funciona, una vez más, como una evocación del mito de Narciso, aunque ya no para exaltar la belleza, sino para revelar la fractura del sujeto y la monstruosidad latente que habita en él:

> El espejo estaba colocado de tal modo que no les dejaba ver más que el reflejo de las llamas rojas sobre el techo, el del fuego reproduciéndose cien veces sobre los tableros pulidos de los armarios, y también sus propias caras, pálidas y asustadas (Stevenson, 2020, p. 73).

La monstruosidad física encuentra su fundamento en la deformación de las proporciones humanas, convirtiéndose en un recurso metafórico de la pérdida del equilibrio moral. La tradición platónica, según la cual el bien se identifica con la belleza (*kalokagathía*), encuentra su inversión complementaria: aquello que es moralmente perverso aparece también como feo, deforme y monstruoso: "Pues había un no sé qué de anormal y de contrahecho en el ser que tenía a la vista, algo que sobrecogía, que sorprendía y que escandalizaba en su repugnancia misma" (Stevenson, 2020, p. 81).

La muerte se presenta como el desenlace inevitable de la imposibilidad de reconciliar ambas dimensiones, ésta deja de ser una tragedia para convertirse en la única solución

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

frente al sufrimiento, la culpa, el aislamiento y la imposibilidad de integrar las contradicciones interiores. La exacerbación de la individualidad conduce al agotamiento existencial, obligando al personaje al suicidio como una forma extrema de liberación: "Mi vida está resentida hasta en los cimientos; un terror mortal se apodera de mí continuamente, noche y día; comprendo que mis días están contados y que es preciso morir; y, lo que es más, moriré incrédulo" (Stevenson, 2020, p. 84).

Stevenson convierte la monstruosidad en una metáfora de la escisión constitutiva del ser humano, condición romántica que deriva de su consciencia fragmentaria. El monstruo no proviene de un agente externo ni de una alteridad sobrenatural, sino de la coexistencia irreconciliable entre los impulsos instintivos y las exigencias morales. La narrativa traslada el conflicto interior hacia la conciencia del individuo, haciendo de la identidad un fragmento que se vislumbra entre el progreso de la modernidad y la nostalgia por un pasado perdido.

4. ***El retrato de Dorian Gray.*** Oscar Wilde (1854-1900), escritor, poeta y dramaturgo irlandés que se destacó por el manejo del esteticismo y por formar parte de la literatura conocida como *decadente*, renovándola a finales del siglo XIX.

La estética del lenguaje se impregna de las reflexiones de Wilde sobre la conservación de la juventud como fuente suprema de la belleza. Para alcanzarla, parece necesario arriesgarlo todo, incluso cuando el monstruo permanece acechando la imagen de un retrato que funciona como un espejo del alma, un espejo del propio autor. En palabras de Dorian: "¡Qué pena! Me convertiré en viejo, feo, horroroso. Y, sin embargo, este cuadro será joven eternamente. [...] si yo fuera siempre joven y este cuadro envejeciera. Yo por eso lo entregaría todo, absolutamente todo" (Wilde, 2010, p. 46).

La belleza depositada en la apariencia se encuentra, según Wilde, invariablemente en la juventud, una condición temporal que desaparece; por el contrario, los rastros que deja el transcurrir del tiempo en el cuerpo conducen a la pérdida de esa anhelada belleza. El juicio estético se establece desde el potencial erótico del cuerpo, inclusive reprimido, y no desde la esencia de lo humano como condición *sine qua non*. Su vehemente afirmación origina la celebración de un pacto con una entidad oscura que no se manifiesta explícitamente, sino a través de sus efectos. Las razones que explican la aparición de lo monstruoso se desarrollan mediante reflexiones que adquieren la forma de un soliloquio filosófico: "El miedo de la sociedad, es la base de la moral; el miedo de Dios es el secreto de la religión. Ambas cosas nos gobiernan, nos dominan" (Wilde, 2010, p. 36).

La crítica se extiende a las estructuras del poder religioso, a la frivolidad social y al pensamiento inquisitorial. La represión moral característica de la época victoriana impulsa la ironía y la mordacidad con las que Wilde construye a sus personajes, involucrados en conflictos éticos y estéticos. Aunque la sociedad defendía los valores como la virtud, la

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

moderación y la respetabilidad, era frecuente que las élites sociales llevaran una vida privada muy distinta a la imagen que proyectaban. El decadentismo europeo exploró, entonces, el refinamiento, el hedonismo, el lujo desmedido y la fascinación por un declive moral insoslayable. Del mismo modo, el autor formuló los juicios que recayeron sobre las corrientes estéticas de su tiempo a partir de su propia concepción de la condición humana:

> Creo que todo esto, inconscientemente define para mí las líneas de una escuela nueva, que uniese toda la pasión del espíritu romántico con toda la perfección del espíritu griego. Estaríamos hablando de la armonía del cuerpo y del alma. En nuestra locura, hemos separado el cuerpo del alma e inventado un realismo que es vulgar, una identidad vacía (Wilde, 2010, pp. 26-27).

Ante estos señalamientos y, siguiendo la idea rectora, la integración del cuerpo y el alma tienen como propósito la permanencia de un presente continuo, en el que la experiencia inmediata adquiere un valor absoluto. Los románticos se sienten escindidos por un pasado en el que algo quedó extraviado. Sin ser clásicos, admiran el pensamiento griego y su capacidad para integrar, desde el impulso de la naturaleza, las expresiones del arte y la veneración a las fuerzas del misterio y lo recóndito. El pensamiento judeocristiano, a lo largo de los siglos, inhibió este sentimiento de atracción que sentían los griegos a lo desconocido, el cual fue interpretado durante el medioevo como perverso. En este sentido:

> [c]ada instante se hace así verdad y lo que importa es captar en ese momento la realidad de la vida. La vivencia, la experiencia, reducida así a un conjunto de impresiones, es lo fundamental y, para dominar la vida, hay que mantener siempre ese estado de éxtasis (Aznar, 1989, p. 437).

Posteriormente, el realismo se consolidó como consecuencia de las transformaciones europeas, así como el predominio en el uso de la maquinaria, derivado de las revoluciones industriales y sus efectos nocivos, como el desempleo, la precarización laboral y los crecientes índices de pobreza y marginalidad. El pragmatismo social relegó los ideales humanistas en favor de una mayor productividad y de una concepción del progreso sustentada en el desarrollo material. La monstruosidad adquiere sentido dentro de una atmósfera de represión social, en la que la moral queda rebasada por necesidades más apremiantes. El monstruo no deja ser el resultado simbólico de una sintomatología referida a la liberación de la represión que, a lo largo de los años, se había configurado.

> Considero, que la única forma de desprenderse de una tentación es caer en ella, porque si la resistimos, nuestras almas enfermarán, anhelando todo lo que se ha prohibido y sentirán deseo por lo que unas leyes inhumanas hicieron monstruoso e ilegal (Wilde, 2010, p. 37).

La crítica a una sociedad represora contrasta con el anhelo de libertad del individuo para dejarse conducir por las emociones, los sentidos y los afectos, dejando de lado a la razón.

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

Lo monstruoso surge cuando la juventud, fuente del placer sensorial, comienza a desvanecerse, pues en ella se encuentra el origen del ideal hedonista: "Jamás he buscado la felicidad. Pero, ¿quiénes quieren la felicidad? Yo me he dedicado a buscar el placer" (Wilde, 2010, p. 252). La relación platónica entre lo bello y lo bueno reaparece como una diatriba filosófica. La corrupción progresiva de la imagen del retrato del personaje constituye, por su dimensión simbólica, la materialización de su deterioro moral. Poseído por una obsesión que lo conduce a la locura, intenta conservar su juventud a costa de sacrificar su integridad moral. La belleza la sitúa por encima de cualquier otro valor, por lo que la juventud deberá de conservarse: "Debo confesar que pienso que es preferible ser bello que bueno. Sin embargo, no existe nadie con tanta disposición como yo para reconocer que es mejor ser bueno que feo" (Wilde, 2010, p. 249).

El espejo reaparece como un recurso simbólico que permite constatar la belleza o la fealdad, aunque resulta incapaz de revelar el verdadero conjuro. La belleza es epidérmica, física, material y, por lo tanto, finita. Refleja epidérmicamente la juventud preservada o la decadencia moral que el retrato oculta. Se trata, por tanto, de un espejo simbólico que también devuelve el dolor provocado por sus propios actos; un recurso que no engaña en su reflejo:

> El espejo extrañamente tallado [...] estaba sobre la mesa y los cupidos de extremidades muy blancas reían alrededor, igual que antes. Lo alzó, y como hizo aquella noche de terror [...] se observó con sus ojos llenos de lágrimas en el pulido escudo (Wilde, 2010, p. 280).

El monstruo, siempre presente en la conducta de Dorian, se manifiesta por última vez en la imagen del retrato. Esconder, reservar, alejar el producto de la maldad de los demás, es la condición habitual de la perversidad que no se muestra, no se revela. Esa es su condición, permanecer en las tinieblas. El mal está destinado a la oscuridad, porque desde ahí opera con sentido de su propia naturaleza. Lo perverso es aquello que se ha extraviado del camino:

> cerrando la puerta tras de sí, como estaba habituado, abrió la cortina color púrpura que estaba colgada sobre el cuadro. Pero se le escapó un grito sordo de dolor e indignación. No vía ninguna transformación, salvo en los ojos que tenían una expresión de astucia, y en la boca, que estaba arrugada por una mueca de hipocresía (Wilde, 2010, p. 282).

La muerte atraviesa todo el relato como un testimonio progresivo de desquiciamiento, además de asumir el precio que exige la retención de la juventud, como un conjuro. La premisa que privilegia la belleza sobre la bondad conduce a la destrucción, sin remedio. El suicidio está presente en Sibyl Vane quien, tras ser rechazada por Dorian, pierde la vida con la inocencia y el amor idealizado; el asesinato de Basil Hallward representa la eliminación de la conciencia moral, de la verdad y el acompañamiento ético, mientras que la muerte accidental de James Vane simboliza la imposibilidad de escapar de las

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

consecuencias del pasado. El destino, finalmente, como un conjuro, presenta el cuerpo en su corrupción:

> Cuando entraron, vieron que en la pared estaba colgado un magnífico retrato del señor, cuando lo veían últimamente, en toda la plenitud de su maravillosa belleza y juventud. Tirado en el suelo, estaba un hombre muerto que vestía un traje de etiqueta y tenía un cuchillo en una de sus manos. Era un ser de rostro repulsivo cubierto de arrugas y completamente marchito (Wilde, 2010, p. 285).

El destino está marcado, independientemente de los esfuerzos que se realicen para evitarlo. El apuñalamiento del retrato corrompido es la representación simbólica de un suicidio: la destrucción simultánea del alma y el cuerpo. Con ello, el monstruo es derrotado. Dorian descubre su monstruosidad, escindido entre la belleza exterior y la corrupción interior. No hay escapatoria, la coyuntura se presenta sin cortapisas.

Reflexión final

Cada uno de los relatos analizados fueron depositarios de una tradición que colapsó con las necesidades individuales de una sociedad en proceso de industrialización y en un sentimiento hondo por el pasado medieval, especialmente gótico, en el que el fervor, el entusiasmo y la dedicación a los diversos quehaceres, determinó el acontecer de las comunidades. El progreso industrial, alimentado con la llegada de los primeros inventos, los manifiestos sociales y el cambio de la vida diaria, trajo consigo una serie de reacciones que impidió que todo quedara incólume.

El monstruo, como tal, fue el medio por el cual los escritores y los artistas podrían cuestionar lo establecido e inamovible y, también, sus consecuencias: los cánones de belleza, la represión de género, la contención moral, la disociación social, la anomalía psíquica y la normalidad consensuada, bajo esquemas en los que la subjetividad ganó un amplio terreno a la objetividad de la ciencia. El romanticismo, en gran parte de Europa, sostuvo a principios del siglo XIX en la literatura y en las artes una serie de caracterizaciones que le fueron propias ante el agotamiento del pensamiento neoclásico, la presión de las ideologías ilustradas, los cambios geopolíticos dominantes, la influencia de las recientes ideas filosóficas y la pujanza de la Revolución Industrial.

En este entorno, una serie de desequilibrios y ajustes se presentaron como síntoma de una sociedad europea que necesitaba replantear los nuevos paradigmas que le permitieran adaptarse al nuevo concierto continental. Las caracterizaciones del romanticismo europeo se nutrieron por vasos comunicantes que, entre naciones, mantuvieron los mismos propósitos que las unificaban, aunque de manera simultánea adquirían personalidades propias. El romanticismo –como todos los movimientos literarios– no es un movimiento que comienza de manera simultánea en Europa, sino que se va extendiendo y fortaleciendo mediante una serie de pesos y contrapesos que se presentan

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

desde los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. Alemania e Inglaterra comenzaron a cuestionar el racionalismo ilustrado y el clasicismo tradicional, expandiéndose en tierra fértil posteriormente en Francia y España, entre otros territorios europeos.

Conclusiones

La revisión de las obras permitió comprender el papel del monstruo como depositario de las formas de represión, los miedos colectivos, las segregaciones morales y las preocupaciones postergadas de una sociedad inmersa en un profundo proceso de transformación, aunque incapaz de asumir de manera integral la complejidad de la experiencia humana. En el imaginario literario, el monstruo adquiere un rostro, conductas y perversiones definidas que hacen visible aquello que la cotidianeidad procura ocultar, negar o excluir. Mediante diversos recursos narrativos, se revela la sintomatología de una sociedad marcada por la consolidación de la industrialización y por la exclusión –parcial o absoluta– de amplios sectores sociales de las promesas de progreso, bienestar y desarrollo.

Estas tensiones también se proyectan en las trayectorias vitales de los propios autores. Mary Shelley debió abrirse camino en un ámbito literario condicionado por las restricciones impuestas a las mujeres escritoras, mientras que Oscar Wilde fue perseguido, procesado y condenado a causa de su orientación sexual. Joseph Sheridan Le Fanu y Robert Louis Stevenson, por su parte, no enfrentaron formas de censura comparables; sin embargo, sus propuestas narrativas suscitaron críticas al desafiar diversos cánones. Las representaciones de lo monstruoso pueden encarnarse en una criatura capaz de interrogarse sobre su propia existencia, como ocurre en *Frankenstein*; manifestarse en una imagen que se degrada conforme se corrompen moralmente los actos de su propietario, como sucede en *El retrato de Dorian Gray*; emerger del desdoblamiento de la personalidad, como en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, o materializarse en el retorno de una presencia maligna procedente del pasado, como acontece en *Carmilla*. No obstante, más allá de estas diferencias formales, las cuatro obras coinciden en situar la monstruosidad como una expresión de la condición humana.

Las caracterizaciones del romanticismo en la literatura mantenían una relación estrecha con el resto de las artes, las cuales sostuvieron su estado de renovación y de cambio. Los preceptos del neoclasicismo, como el dominio de la razón, la rectoría de la academia, el pensamiento universal, el establecimiento del orden o el principio de la objetividad, fueron sustituidos por la expresión de las emociones, la libertad creativa, el orgullo nacionalista, la rebeldía como expresión del caos, el predominio de la subjetividad, entre muchas más.

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833

Desde esta perspectiva, el monstruo deja de ser una entidad completamente ajena para convertirse en la manifestación de una humanidad en crisis: fragmentada, conflictiva, desesperanzada y escindida de sí misma. Representa el caos inherente al ser humano y evidencia una condición física, moral y psíquica incapaz de alcanzar la armonía debido a las tensiones sociales, culturales e ideológicas que la atraviesan. En consecuencia, el monstruo literario del siglo XIX trasciende la figura del ser excepcional para consolidarse como una metáfora de las contradicciones de la modernidad. Depositario del caos inherente a la existencia humana, inaugura una tradición estética e intelectual que dará lugar a nuevas configuraciones de lo monstruoso durante el siglo XX, en las cuales persistirá la reflexión sobre la identidad, los mecanismos de exclusión y las múltiples formas de deshumanización que caracterizan a la sociedad contemporánea.

Referencias

Aznar Almazán, A. (1989, enero). El retrato de Dorian Gray: La teoría de un esteta. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 2, 433-440. https://doi.org/10.5944/etfvii.2.1989.2149.

Bermúdez Torres, V. (2025). Lo monstruoso: Su categorización y su función en la dramaturgia política. *Alfa: Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 40, 241-260.

Codesido-Linares, V. (2024). La evolución de un mito en las adaptaciones de *Carmilla*, escrita por Sheridan Le Fanu (1872): *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) y *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017). *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, 6, 203-222. https://doi.org/10.24310/tlc.6.2024.18228.

Enríquez, E. (2010). Las supersticiones como modelo para entender el poder de la ficción. *Cuadernos Unimetanos*, 23, 19-22.

Farga, M. (2011). *Monstruos y prodigios: El universo simbólico desde el Medievo a la Edad Moderna*. Universidad Iberoamericana Puebla.

Gómez Moreno, M. y Hewitt Hughes, C. (2016). Estudio de la obra de Stevenson sobre la base de la teoría de Jung del arquetipo de la sombra en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. *Alpha*, 42, 51-76.

Le Fanu, J. S. (2014 [1872]). *Carmilla*. Instituto Distrital de las Artes.

Liessmann, K. P. (2006). *Filosofía del arte moderno*. Herder.

Mayorga Madrigal, A. (2021). Vínculos entre el arte y el acto moral: Una revisión de las nociones de lo bueno y lo bello en Kant. *Sincronía*, 79, 123-130. https://doi.org/10.32870/sincronia.axxv.n79.6a21.

Ruiz-Castell, P. (2021). Diálogos entre ciencia y literatura: Notas sobre *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary W. Shelley. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, *43*(1), e55061. https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v43i1.55061.

Shelley, M. (2020 [1818]). *Obra selecta: Frankenstein y El último hombre*. Editores Mexicanos Unidos.

Sichère, B. (2008). *Historias del mal*. Gedisa.

Stevenson, R. L. (2020 [1886]). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Editores Mexicanos Unidos.

Wilde, O. (2010 [1890]). *El retrato de Dorian Gray*. Plutón Ediciones.

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC 4.0
https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202642833