

EPÍLOGO:  
«EL ÁNGEL CAÍDO DE FRANKENSTEIN»

JOYCE CAROL OATES

*¿Acaso soy yo el único criminal cuando  
toda la humanidad ha pecado contra mí?*

EL DEMONIO DE FRANKENSTEIN

Muy al margen de su fama imperecedera y de su proliferación en innumerables formas extraliterarias, el *Frankenstein* de Mary Shelley, o *El moderno Prometeo*, es una obra notable. Novela sui géneris, si se puede llamar novela, es una combinación única de elementos góticos, fabulescos, alegóricos y filosóficos. Aun siendo ciertamente una de las más calculadas e intencionadas fantasías y, en gran parte, una especie de réplica de *El Paraíso perdido* de John Milton, *Frankenstein* se abastece de las grotescas, levemente absurdas y salvajemente creativas imágenes que brotan directas del inconsciente: la criatura de dos metros y medio destinada a ser «hermosa», que resulta casi indescriptiblemente repulsiva (de piel amarillenta, rostro apergaminado, con rectos labios negros y ojos casi sin color); la querida prima-novia que es bella y que, no obstante, en el sueño de la mente, produce horror («en cuanto besé sus labios por primera vez, éstos se volvieron lívidos, del color de la muerte. Sus rasgos parecieron cambiar y pensé que sostenía en los brazos el cadáver de mi madre muerta. Estaba cubierta con un sudario y los gusanos reptaban por los pliegues de la tela»); el sueño desquiciado del Ártico como país de «luz eterna» que termina por ser, naturalmente, sólo un lugar de hielos interminables, el paisaje adecuado para la muerte de Victor Frankenstein y la inmoliación de su demonio.

Vital en *Frankenstein* (igual de vital que en una novela radicalmente distinta del siglo XIX, *Jane Eyre*) es el golpe de un rayo que parece hacer surgir una «lengua de fuego» de un viejo y bello roble («Cuando la deslumbrante luz se desvaneció, el roble había desaparecido y no quedaba

nada más que un tocón chamuscado»): el estímulo, literalmente, para el ulterior descubrimiento de la causa de la procreación y la vida. Y, según la explicación preliminar de Mary Shelley sobre el origen de su «historia de fantasmas», la propia imagen de Frankenstein y de su criatura-demonio surgió de una visión de extraordinaria intensidad:

[...] No conseguí conciliar el sueño, tampoco se puede decir que estuviera pensando. Mi imaginación estaba desbocada. Se apoderó de mí y me guio, trayéndome a la mente una imagen tras otra con una viveza que superaba los límites del sueño. Aunque tuviera los ojos cerrados, podía ver con una increíble precisión al pálido estudiante de las pecaminosas artes junto a la cosa que había ensamblado. Vi el horrible espectro de un hombre extendido y cómo después, gracias al funcionamiento de algún poderoso artilugio, mostraba signos de vida y se agitaba con un movimiento inseguro y vacilante [...]. Duerme, pero algo lo despierta, abre los ojos y ahí está el horrible ser, de pie junto a él, abriendo las cortinas y mirándolo con sus ojos amarillos y acuosos aunque inquisitivos.

Alucinógeno y superrealista en su plano más profundo, *Frankenstein* es, por supuesto, una de las *novelas* más conscientemente literarias que se han escrito nunca: su incómoda forma es el gótico epistolar; sus líricas descripciones de escenarios naturales (el grandioso valle de Chamonix, en particular) surgen de fuentes románticas; sus discursos y monólogos resuenan tanto a Shakespeare como a Milton y, aunque la pretensión didáctica de la autora no esté suficientemente clara, la criatura-demonio se educa a sí misma con el estudio de tres libros de relevancia simbólica: *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe; las *Vidas* de Plutarco y *El Paraíso perdido*, de Milton. (El último le provee convenientemente de una consciencia de sus propios apuros con la que Mary Shelley espera dramatizar. Lee la gran epopeya de Milton como si fuera una «historia real», con la imagen de un dios omnipotente en guerra con sus criaturas; se identifica con Adán, salvo por el hecho de que Adán surgió de Dios como «criatura perfecta, feliz y próspera». Al final, desde luego, se identifica con Satán: «Recordad que soy vuestra criatura. Debería haber sido Adán, pero más bien soy el ángel caído al

que expulsáis de la felicidad sin haber hecho nada malo. Por todos lados veo una felicidad de la que sólo yo quedo excluido. Fui benevolente y bueno, pero la desgracia me ha convertido en un demonio. Hacedme feliz y volveré a ser virtuoso»).

El afán de algunos alquimistas medievales por encontrar la legendaria piedra filosofal (el proceso portentoso mediante el que los metales que no eran de ley se podían transformar en oro; o, en términos psicológicos, los instrumentos con los que el individuo puede consumir su destino); la rebeldía temeraria de Fausto contra los límites humanos, y su disposición a cambiar su alma por el conocimiento; la búsqueda fatal de respuestas a los misterios de su vida en figuras tan trágicas como Edipo y Hamlet: éstos son los dramas arquetípicos con los que *Frankenstein* guarda un parentesco evidente. Pero, a medida que se lee, a medida que Frankenstein y la despreciada sombra de sí mismo se entregan a los numerosos diálogos de la obra uno tras otro, se empieza a tener la sensación de que la autora, de diecinueve años, está acercándose a esos elementos arquetípicos por primera vez. Frankenstein «es» una parodia demoníaca (o una extensión) del dios de Milton; «es» el *Prometeo escultor*, el creador de la humanidad; pero, al mismo tiempo, por sí mismo es totalmente incapaz de controlar el comportamiento de su demonio (llamado de formas tan diversas como «monstruo», «desalmado» e «infeliz», y que necesariamente carece de nombre). Sin embargo, sorprendentemente, Mary Shelley no descubre el gran poder de su narrativa a través del mojigato y «abnegado» joven científico (Walton), sino a través de su deforme demonio, con el que se identifican la mayoría de los lectores: «Mi aspecto era horroroso y mi estatura gigante. ¿Qué significaba esto? ¿Quién era yo? ¿Qué era yo? ¿De dónde había venido? ¿Cuál era mi destino? Me preguntaba esto una y otra vez, pero era incapaz de encontrar la respuesta». No es tan sólo que el demonio, como Satán y Adán en *El Paraíso perdido*, protagonice los discursos más absorbentes de la novela y sea mucho más sabio y más magnánimo que su creador; también es el instrumento mediante el que se expresa un amor trascendente, un amor romántico no correspondido. Sin duda, uno de los secretos de *Frankenstein* que ayuda a explicar su duradero encanto es el paciente, incondicional, absolutamente leal y profundamente humano amor del demonio por su irresponsable creador.

Por ejemplo, cuando Frankenstein sigue la pista del demonio hasta las regiones árticas, es obvio que el demonio es quien lo ayuda en su búsqueda, e incluso le deja comida; pero Frankenstein está tan ciego –irónicamente ciego, de hecho– que atribuye esta hazaña a los «espíritus». «A pesar de eso, un espíritu del bien me seguía y dirigía mis pasos y, cuando más maldecía, me sacaba repentinamente de peligros que parecían insuperables. A veces, cuando mi cuerpo, doblegado por el hambre, se hundía en la extenuación, alguien en el desierto me preparaba una comida que me reanimaba y me inspiraba fuerza. [...] No tenía duda de que la colocaban ahí los espíritus que había invocado para ayudarme».

Poco a poco, a medida que avanza el increíble argumento de la fábula, la creación inhumana se vuelve cada vez más humana, y su creador, paralizado y en una posición de riguroso rechazo, cada vez más inhumano. (Se considera inocente de cualquier fechoría que su demonio cometa, e incluso se atreve a decirle a Walton, literalmente con su último aliento, que otro científico podría tener éxito donde él había fracasado. La lección del «monstruo de Frankenstein» se revela igualmente inútil en el propio Frankenstein). A diferencia del Satán de Milton, el demonio es conciencia (sub)humana en la obra, naturalmente benevolente, y lo reciben con horror y desprecio sin más motivo que su apariencia física. Lo engendran sin madre, a despecho de la naturaleza, pero en cierto sentido es un niño –un niño cómicamente monstruoso de dos metros y medio–, cuyo progenitor lo rechaza nada más haberlo creado en una de las más extrañas y oníricas escenas de la novela:

¿Cómo podría describir lo que sentí ante esa terrible visión o retratar al pobre desgraciado que con infinitos sufrimientos y preocupaciones me había esforzado por crear? [...]. Había trabajado casi durante dos años con el único propósito de infundir vida en un cuerpo inanimado. Lo había hecho a costa de mi descanso y mi salud [...]. No pude soportar el aspecto del ser que había creado y salí corriendo de la habitación. Me quedé dando vueltas en mi dormitorio, incapaz de conciliar el sueño.

Luego, Frankenstein tiene una pesadilla con Elizabeth, su prometida, a quien ve en la forma de su madre muerta y como «alimento de los

gusanos» que suben por su sudario; y, poco después, el propio «infeliz» aparece junto a su cama, recorriendo la cortina de la cama tal y como Mary Shelley había imaginado. Pero Frankenstein es tan cobarde que vuelve a huir, y esta vez abandona totalmente al demonio, que no reaparece hasta el primer «asesinato» de un pariente de Frankenstein. En apariencia, el comportamiento de Frankenstein es ridículo, hasta idiota, pues parece ciego ante un hecho evidente para cualquier lector: que ha creado un ser poderoso y temible para el mundo, tanto si sus ojos lo encuentran estéticamente agradable como si no, y que debe asumir su responsabilidad. Pero, por supuesto, no la asume. Insiste en repetirse que es inocente de todo delito, salvo del acto de su creación. La retahíla de emociones que nos muestra —melancolía, sufrimiento, pesar, desesperación— son actitudes convencionalmente románticas, simples lujos en un contexto que requiere acción y no simplemente reacción.

En contraste, el demonio es todo actividad, todo anhelo, todo esperanza. El amor que siente por su creador es un amor no correspondido, incapaz de dejar huella en Frankenstein; pero no se rinde en ningún momento, ni siquiera cuando suena más amenazador: «Ten cuidado —dice a mitad de la novela—, porque no tengo miedo y eso me hace poderoso. Te observaré con la astucia de una serpiente hasta que encuentre el momento de inocularle mi veneno. Te arrepentirás, humano, del dolor que has causado». Su voz es muy parecida a la de su creador —de hecho, todos los personajes de *Frankenstein* suenan parecidos—, pero su posición parte siempre de una sencilla necesidad: requiere amor para ser menos monstruoso, pero siendo como es, el monstruo, el amor se le niega; y el hombre responsable de esa situación tragicómica repite insistentemente que no es culpable de nada. Ésta es la repuesta típica de Frankenstein: «Me sentía como si hubiera cometido un terrible crimen cuya sombra me perseguía. Yo era inocente, pero había atraído una horrible maldición sobre mi cabeza, tan mortal como la del mismo crimen». Ahora bien, si Frankenstein no es culpable de las muertes que se producen, ¿quién lo es? ¿Ha dotado de libre albedrío a su creación, como Dios a Adán en la epopeya de Milton? ¿O el demonio es psicológicamente su criatura y comete los actos prohibidos que Frankenstein desea cometer, con la condición de que el propio Frankenstein permanezca «libre de culpa»?

Que el demonio toque tantas cuerdas arquetípicas e insinúe tantas lecturas diferentes demuestra la sutileza de esta parábola moral. Recapitula de un modo truncado la historia de su especie (aprende a hablar, leer, escribir, etcétera, observando a la familia De Lacey); es un niño abandonado, un huérfano sin padres; asume la voz de Adán, de Satán (a Walton le dice que el mal se convirtió en su dios y, a través del ángel caído de Milton, dice que el mal será por tanto su divinidad), y hasta la de nuestra «primera madre», Eva. Cuando el demonio se asusta al ver su reflejo en un pozo y comprende súbitamente la naturaleza de su propia deformidad, no está mirando a Narciso, como algunos han sugerido, sino a la Eva de Milton en su sorprendido descubrimiento de su propia belleza, como aparece en el Libro iv de *El Paraíso perdido*:

Allí me dirigí  
con pensamiento inexperto y me tendí  
en la verde orilla, para admirar el claro  
y terso lago que me parecía otro cielo.  
Al inclinarme sobre él, justo enfrente,  
apareció una forma en el destello acuoso  
que se inclinaba para mirarme y yo retrocedí,  
ella retrocedió, pero resolví acercarme de nuevo  
y ella se acercó igualmente con idénticas miradas  
de afinidad y amor, de las que mis ojos  
se habrían quedado prendidos hasta ahora, en un anhelo vano.\*

Es el Edmundo de Shakespeare, aunque sin amor, una figura sombría y más trágica, en tanto que más «consciente», que el héroe al que representa. Provocativamente, la conclusión melodramática de la novela

\* La influencia de John Milton en *Frankenstein* está tan generalizada que figura prácticamente en cada página; y sin duda la concepción misma del monumental *El Paraíso perdido* está tras la concepción de la «historia de fantasmas» de Mary Shelley. Según el magnífico libro de Christopher Small *Ariel Like a Harpy: Shelley, Mary, and Frankenstein* (Londres, 1972), en la lista de libros de Mary Shelley, *El Paraíso recobrado* figura como leído en 1815, y en 1816 tanto ella como Shelley estaban leyendo *El Paraíso perdido* a intervalos durante el año. En un momento determinado, Shelley le leyó a ella el largo poema en voz alta; lo terminó en una semana en noviembre de 1816.

lo convierte en una especie de Cristo: con los pecados de toda la humanidad, pero fundamentalmente inocente y, no obstante, decidido a morir en sacrificio. Habla de su muerte en términos de «consumación»; se va a inmolar en una pira funeraria en algún lugar de la inmensidad ártica; un final inverosímil, desde luego, pero adecuado para una vida concebida mediante el rayo y la electricidad:

¡Pero pronto moriré —gritó con un entusiasmo triste y solemne— y ya no sentiré lo que ahora siento! Pronto cesará el fuego de mi dolor. Subiré a mi pira funeraria triunfante y exultante en el tormento de las llamas. La luz de ese fuego se desvanecerá. Mis cenizas serán barridas hasta el mar por el viento. Mi espíritu dormirá en paz y, si piensa, seguramente pensará en otra cosa.

Sin embargo, el demonio no muere dentro de los confines de la novela, así que es posible que no muera en absoluto. Al final, es una forma «moderna» de sombra o un *doppelgänger*, una pesadilla deliberadamente creada por la ingenuidad humana, y no un simple ser sobrenatural surgido de un cuento de hadas.

\* \* \*

La doble importancia de *Frankenstein*, como mito cultural y como obra de ficción en prosa —como «metáfora» eterna y como «novela» de 1818—, la convierte en una historia difícil de leer sin más. Una serie de tergiversaciones comunes la ocultan a la mayoría de los lectores: por supuesto, Frankenstein no es el monstruo, sino el creador del monstruo; ni es un científico loco, sino un joven ingenuo y muy idealista en el sentido romántico más convencional (ante los ojos de Walton, que lo admira, es «noble», «refinado», un «espíritu celestial» que sufre «tremendas e incomparables desgracias»), como Shelley, el predestinado amante de Mary Shelley. A pesar de las catástrofes que se producen a su alrededor e indirectamente por su culpa, Victor Frankenstein es caballeroso, bienintencionado, *bueno*. No es un sádico como el doctor Moreau, el vivisector exiliado de H. G. Wells que alardeaba: «No podrían imaginar el extraño placer anodino de estos deseos intelectuales. La cosa que está ante usted ya no es un animal, una criatura amiga, sino

un problema». \* Bien al contrario, la misión de Frankenstein es desinteresada, incluso mesiánica:

Nadie puede imaginar el complejo huracán de sentimientos que me impulsaba a continuar con el entusiasmo del primer éxito. La vida y la muerte me parecían límites imaginarios que tenía que superar para verter un torrente de luz sobre nuestro oscuro mundo. Una nueva especie me bendeciría como su creador y su origen. Muchas criaturas felices y perfectas me deberían su existencia. Ningún padre podría exigir la gratitud de su hijo con tanto merecimiento como yo merecería la suya [...], si podía animar la materia inanimada, podría con el tiempo (aunque ahora pienso que esto es imposible) renovar la vida donde la muerte aparentemente había entregado el cuerpo a la descomposición.

El simple hecho de que el nombre de *Frankenstein* haya suplantado hace tiempo al de *Prometeo* en el imaginario popular, explica la extraordinaria fama de la novela. Además, la leyenda de Frankenstein conserva una trascendencia para nuestra época de la que carece la leyenda de Prometeo.

Al fin y al cabo, ¿cuántos personajes de ficción han dado el gran salto desde la literatura hasta la mitología? ¿Cuántas creaciones de puro lenguaje han evolucionado desde el ritmo de la voz idiosincrásica de su autor hasta lo que se podría llamar una conciencia cultural colectiva? Don Quijote, Drácula, Sherlock Holmes, Alicia (en el País de las Maravillas), algunos personajes de los cuentos de Hans Christian Andersen... y, por supuesto, el monstruo de Frankenstein. Millones de personas que jamás han oído hablar de la novela *Frankenstein*, ni mucho menos de la joven inglesa que la escribió a sus diecinueve años de edad, Mary Shelley (en realidad, Godwin), están muy familiarizadas con la imagen del Frankenstein que popularizó Boris Karloff en

\* *La isla del doctor Moreau* (1896), de H. G. Wells, es una variante feroz de la leyenda de Frankenstein. Moreau experimenta con animales vivos, intentando convertirlos en «humanos» o humanoides; logra crear una raza de pueblo-bestia que acaba por alzarse contra él y matarlo. Las creencias de Moreau ponen una nota más escalofriante —y más contemporánea— que el idealismo de Frankenstein: «Hasta la fecha, nunca me ha preocupado la ética del tema. El estudio de la naturaleza hace al hombre, al fin, tan despiadado como la naturaleza», se jacta Moreau.



la década de 1930, y comprenden, aunque sea de forma intuitiva, las implicaciones éticas de la metáfora (como en el dicho «hemos creado un monstruo de Frankenstein», particularmente relevante en nuestro tiempo). Cuanto más poderoso es el arquetipo que una obra literaria invoca, más fácilmente libera su forma específica de la obra *personal*, limitada a una época concreta. En el plano del mito cultural, personajes como Drácula, Sherlock Holmes, Alicia y el resto son seres casi autónomos, desligados de libros específicos y autores específicos. Se han convertido en creaciones colectivas; nos pertenecen a todos. He ahí la verdadera dificultad de leer la novela de Mary Shelley por primera vez. (Las lecturas posteriores son más sencillas y ofrecen mayores recompensas).

Precisamente por su extraordinaria fama, debemos recordar lo original y única que fue en el momento de su publicación. Hasta se puede leer en la actualidad en un contexto idóneo para sus alusiones y supuestos precisos; sólo se debe estar versado en las espinosas glorias de *El Paraíso perdido*; en las ironías sentimentales de «La canción del viejo marinero», de Coleridge; en las convenciones góticas de cuentos dentro de los cuentos, marcos epistolares y extensos discursos histriónicos. En una obra más lograda, *Cumbres borrascosas*, la complejidad estructural de los cuentos dentro de los cuentos se destina a un propósito artístico; las ostensibles fracturas del tiempo contienen un rico significado poético; los personajes crecen y cambian como las personas a las que conocemos. Pero en el *Frankenstein* de Mary Shelley las convenciones forzadas del romanticismo son simples dispositivos estructurales para permitir las voces opuestas, aunque íntimamente ligadas, de Victor Frankenstein y su demonio. Así, las abruptas transiciones de tiempo y espacio se producen en una especie de vacío retórico: todo es sumario, historia pasada, *exemplum*.

Pero leer *Frankenstein* como si fuera una novela moderna de realismo psicológico, o simplemente como si fuera una «novela», es un error. No tiene personajes, sino puntos de vista; sus preocupaciones son deliberadamente morales y didácticas; no busca la verosimilitud ni en el sentido poético de Wordsworth. (Los paisajes alpinos son conscientemente sublimes y dramáticos; el Mont Blanc, por ejemplo, sugiere «otra tierra, las estancias de otra raza de seres»). Si se tuviera que elegir un precursor literario de *Frankenstein*, podría ser,

sorprendentemente, el *Rasselas* de Samuel Johnson, más que una novela de terror tan popular como *Los misterios de Udolfo*, de Radcliffe, que tiene supuestamente el poder de asustar a sus lectores (un personaje de *La abadía de Northanger*, de Jane Austen, dice sobre esa novela que llegó a ser famosa: «Recuerdo que la terminé en dos días [...], con los pelos de punta todo el tiempo»). Aunque *Frankenstein* y *Drácula* se vinculan a menudo, la hazaña que Bram Stoker realizó en 1897 es radicalmente distinta a la novela de Mary Shelley en tono, tema e intención: su «monstruo» no es ni mucho menos un monstruo en su apariencia, sino en su comportamiento; y su naturaleza es absoluta e irremediabilmente maligna. En cambio, en *Frankenstein* no hay nadie malo; el universo está vacío de Dios y de las nociones teístas del «bien» y el «mal». De ahí, su modernidad.

La tragedia no surge espontánea e involuntariamente en un escenario tan «moderno»; debe ser locura, de hecho, locura manufacturada. Las parcas no tienen la culpa; no hay parcas, sólo el desenvuelto y joven científico que se jacta de no haber temido nunca a lo sobrenatural. («Durante mi educación, mi padre se preocupó enormemente de que mi mente no se viera impresionada con horrores sobrenaturales. No recuerdo haber temblado nunca ante supersticiones o haber temido la aparición de fantasmas [...]. Un cementerio no era para mí más que el receptáculo de cuerpos privados de vida que habían pasado de albergar fuerza y belleza a convertirse en alimento de los gusanos»). Donde *Drácula* y otras obras convencionales de terror son fantasías, con vínculos obvios a leyendas, cuentos infantiles y hasta romances populares, *Frankenstein* tiene el tono teórico y aleccionador de la ciencia ficción. Pretende vaticinar, no entretener.

Otro aspecto de la originalidad de *Frankenstein* descansa en el curioso vínculo entre Frankenstein y su demonio. En la tradición, esos seres eran dobles, sombras, «diablillos de lo perverso» y *doppelgängers* clásicos (como el contrario de Goliadkin en *El doble* de Dostoievski), totalmente surgidos de orígenes sobrenaturales, es decir, de lugares ocultos al espíritu humano; pero el demonio de Frankenstein es de origen *natural*: un contrario manufacturado, una idea abstracta que se hace carne, una esencia platónica a la que se concede una existencia espantosa (y ciertamente absurda). Sin embargo, aunque pretende ser el ideal de Frankenstein, un hombre hecho milagro que arrojaría «un torrente

de luz sobre nuestro oscuro mundo», sólo es un fragmento de ese ideal, esto es, una burla, una parodia, una broma. Los monstruos que creamos mediante una civilización tecnológica avanzada «somos» nosotros mismos como no podemos vernos a nosotros mismos: incompletos, ciegos, malogrados y, especialmente, autodestructivos. Porque el deseo de morir es lo que predomina (en la intención, suele ser la muerte de otros, «el enemigo», pero puede ser nuestra propia muerte la que planeamos). De ahí la tradición de interpretar los pactos con el diablo como el de Fausto como un acto de agresión contra la propia humanidad, contra el propio «yo» del ser racional.

Como la criatura de Frankenstein está hecha de partes recogidas en osarios y tumbas, y su creador reconoce que «profané con mis dedos los terribles secretos del cuerpo humano», es inevitable que la criatura también sea una cosa profana. No puede ser amado ni ser dichoso; no surge de una unión natural, sino de la fragua que Frankenstein llama «taller donde trabajaba en mi inmunda creación». El hecho de que la sombra de Frankenstein sea un gigante es uno de los brillantes detalles superrealistas de la obra; hasta la racionalización de esa curiosa decisión es ingeniosa: «Como el hecho de que hubiera partes diminutas ralentizaba enormemente mi trabajo», explica Frankenstein a Walton, «decidí, en contra de mi primera intención, crear un ser de enorme estatura, es decir, de unos dos metros y medio de altura y de envergadura proporcional». Un demonio de talla humana no habría sido, ni mucho menos, tan convincente.\*

\* En *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, el pequeño y misteriosamente deformado Hyde, el álter ego de Jekyll, deliberadamente dotado de voluntad, es puro apetito implacable, desprovisto de cualquiera de las atractivas cualidades del demonio de Frankenstein. Es feo, raquítico, odioso en apariencia –pero deliberadamente odioso, ya que, de manera mucho más obvia que el castigo bien articulado de Frankenstein, representa la violenta reacción de su creador contra los límites de la civilización. La novela corta de Stevenson es fascinante por muchas razones, una de ellas es la extraordinaria voz de Jekyll cuando confiesa su relación con Hyde y la usurpación progresiva de su alma por el espíritu de Hyde:

Los poderes de Hyde parecían haber aumentado con la debilidad de Jekyll. Y sin duda el odio que los separaba era el mismo en cada una de las partes. Con Jekyll se trataba de instinto vital. Ahora veía la absoluta deformidad de esa criatura que compartía con él algunos de los fenómenos de la conciencia, y era coheredero de la muerte: y más allá de esos vínculos de comunidad, que en sí mismos conformaban la parte más conmovedora de su aflicción,

(El lector debe recordar que, en 1818, la noción de que la «vida» se podía galvanizar en condiciones de laboratorio no era tan rocambolesca, porque las propiedades de la electricidad distaban de ser de conocimiento común y parecían tener un nexo mágico con lo que se podría llamar, metafóricamente, la «chispa» de la vida.\* De nuevo, en 1984, la posibilidad de crear vida artificialmente inducida, bien humana o bien de otra clase, no parece especialmente remota).

Puesto que el demonio es el yo profundo de Frankenstein en determinado sentido, la relación entre ellos es de ensueño, cargada de emociones sin definir. En la novela, Frankenstein es susceptible a mareos, enfermedad, accesos de agotamiento y pesadillas de intensidad romántica; es más un raro y atrofiado medio ser que una personalidad completamente realizada (como Roderick Usher, cuya hermana Madeleine, su yo secreto, es enterrada viva). Es significativo que Frankenstein no caiga en la cuenta de lo que ha creado hasta que induce vida a su monstruo de dos metros y medio. «Sus miembros eran proporcionados —testifica—, y había elegido rasgos que fueran bellos», pero algo sale claramente mal:

¡Bellos! ¡Dios mío! Su piel amarilla apenas tapaba los músculos y las arterías que cubría. Sus cabellos eran largos y de un negro lustroso, sus dientes de un blanco perla, pero toda esta exuberancia no hacía más que crear un horrible contraste con esos ojos acuosos, del mismo color que las órbitas pálidas en las que estaban insertados.

También es significativo que Frankenstein huya de esa visión y se duerma. Una reacción improbable en términos naturalistas, pero

---

pensó en Hyde, por la energía vital que tenía, como algo no sólo infernal, sino inorgánico. Eso era lo más sorprendente: que el limo de la fosa parecía proferir gritos y voces; que el polvo amorfo gesticulaba y pecaba; que lo que estaba muerto, y no tenía forma, usurparía las funciones de la vida. Y de nuevo, que ese horror insurgente estaba unido a él con más fuerza que una esposa, con más fuerza que un ojo; permanecía enjaulado en su carne, desde donde lo oía murmurar y lo sentía mientras luchaba por nacer.

\* En *Life of Percy Bysshe Shelley* (1858), de Thomas Hogg, se analiza con bastante detalle la fascinación de Shelley a lo largo de su vida con los relámpagos, la electricidad y el galvanismo. De niño, Shelley poseía algo llamado «máquina eléctrica» con lo que se divertía haciendo experimentos; de joven, le fascinaban los relámpagos y los truenos e hizo de las tormentas eléctricas algo con lo que «disfrutar».

bastante apropiada en lo simbólico. Así, poco después, su demonio lo puede despertar del sueño:

Me levanté de mi sueño horrorizado. Un sudor frío me cubría la frente, mis dientes castañeteaban y me temblaba todo el cuerpo. En ese momento, gracias a la tenue luz de la luna que se abría paso por las contraventanas, pude ver al pobre desgraciado, al miserable monstruo que había creado. Mantenía abierta la cortina de la cama y sus ojos, si es que pueden ser llamados así, estaban fijos en mí. Sus mandíbulas se abrieron y musitó unos sonidos inarticulados al tiempo que una mueca arrugaba sus mejillas.

¡Oh!, ningún mortal podría soportar el horror de ese rostro. Una momia que recobrarla la vida no podría ser más repelente que ese desgraciado. Lo había observado cuando estaba sin terminar. Ya era desagradable entonces, pero cuando esos músculos y articulaciones fueron capaces de moverse, se convirtió en algo que ni Dante podría haber imaginado.

La respuesta de Frankenstein ante la «cosa» que había creado sólo es superficial en términos estéticos, porque su moralidad atea descarta todo pensamiento de transgresión. (Teniendo en cuenta que el autor de *Frankenstein* es una mujer, una mujer bien familiarizada con el embarazo y el parto a una edad precoz, sorprende que nadie mencione en ningún lugar de la novela la cuestión de la génesis *antinatural* del demonio. Es un hijo-monstruo nacido exclusivamente de un hombre, una parodia de la palabra o la idea hechas carne). Éticamente, Frankenstein es inocente, aunque le persiga la sospecha de que ha cometido algún tipo de delito, con la mejor de las intenciones.

Donde la novela realista presenta personajes en un «campo» más o menos coherente, como parte de una sociedad definida y firmemente establecida en el tiempo y en el lugar, las obras románticas apartan la cuestión de la verosimilitud y la credibilidad, y tratan directamente con los elementos de la narrativa; se podría decir que es una forma psicológicamente «más fácil», puesto que evoca respuestas arquetípicas en grado primario. Nadie espera que Victor Frankenstein se comporte de un modo verosímil, siendo una figura casi alegórica; nadie espera que su demonio se comporte de un modo creíble, porque es una presencia demoníaca, un reflejo descomunal de su creador. Dado el egoísmo de Frankenstein, parece lógico que, cuando el demonio le advierte (en un

estilo tradicionalmente gótico, por cierto) de que estará con él «en su noche de bodas», Frankenstein se preocupe por su propia seguridad y no por la de su prometida, y que, a pesar de la advertencia, permita que Elizabeth sea asesinada. Su deseo es la orden de su propio demonio, aunque nunca reconozca su complicidad. De hecho, *Frankenstein* se lee como una novela antirromántica, una crítica despiadada de las actitudes del Romanticismo: pesadumbre, sufrimiento, odio a uno mismo, desesperación, parálisis, etcétera. Está escrita, por así decirlo, desde dentro, por una mujer que había perdido prematuramente un niño (en 1815, una niña), que después perdería otro, también niña (en 1818), y que aún perdería un tercero en 1819, que curiosamente se llamaba William (el nombre del pequeño asesinado por el demonio de Frankenstein en la primera parte de la obra).<sup>\*</sup> Ajeno al sufrimiento de los demás, el héroe románticamente «abnegado» sólo actúa en función de sus propias emociones. Puede que sea un poeta lírico de principios del siglo XIX, pero no tiene más preocupación que él mismo; todo se refiere trágicamente a él; todo lo interpreta en términos de su experiencia:

¡Dios santo! ¡Cómo no expiré entonces! ¿Cómo es que estoy aquí para contar cómo murió mi mayor esperanza y la criatura más pura sobre la tierra? [Elizabeth]. Allí estaba sin vida, inerte, tumbada a lo largo de la cama, con la cabeza colgando y sus rasgos pálidos y deformados medio cubiertos por sus cabellos. Dondequiera que mire veo siempre la misma imagen: sus brazos sin sangre y el cuerpo sin vida que el asesino había arrojado sobre su ataúd nupcial. ¿Cómo pude ver eso y seguir viviendo? ¡Ay!, la vida es obstinada y se aferra allí donde es más detestable. Perdí el sentido por un momento y caí al suelo.

\* La crítica feminista Ellen Moers interpreta *Frankenstein* únicamente en términos de un mito del nacimiento «que se alojaba en la imaginación de la novelista [...] por el hecho de que ella misma era madre» («Female Gothic», *Literary Women* [Garden City, N. Y., 1977], p. 140). Aunque su argumento sin duda ayuda a comprender algunos de los motivos menos evidentes para la redacción de *Frankenstein*, reduce una narrativa filosófica compleja a poco más que una fantasía semiconsciente, un trabajo poco literario después de todo. ¿Escribió el vientre de Mary Shelley, o su cerebro, *Frankenstein*? En lo que podría ser una parodia de la creación del mito feminista, Moers sostiene que el libro de Mary Shelley es «más poderoso» donde es «más femenino»: «en la idea central de repulsión contra la vida recién nacida, y en el drama de la culpa, del terror y de la huida que rodea al nacimiento y sus consecuencias» (p. 142).

Frankenstein afronta los complejos problemas morales que su demonio suscita por el procedimiento de perder el sentido, de uno u otro modo, a lo largo de la novela. Y, naturalmente, en esa abrogación de la conciencia y la responsabilidad, el demonio actúa; porque ésa es la palabra, el secreto deseo de destrucción hecha carne.

El acto más cruel de todos lo protagoniza Frankenstein ante los mismos ojos de su creación: la destrucción repentina de la parcialmente ensamblada «novia». Hace una criatura a petición de su demonio, quien le ha prometido, de forma muy convincente, que se marchará de Europa con ella y llevará una vida «virtuosa»; pero, de súbito, asqueado por el «repugnante proceso» que ha emprendido, Frankenstein destruye su trabajo. («El miserable me vio destruir a la criatura de la que dependía su felicidad y, con un aullido de endiablada desesperación y venganza, desapareció»). Después, al ver los restos de la criatura medio terminada, piensa que casi ha destruido la carne viva de un ser humano; pero nunca siente remordimientos por lo que ha hecho ni piensa que, al destruir la carne de la novia de su demonio, también destruye a la beata y demasiado perfecta Elizabeth, la prima-novia a la que presuntamente ama. «¿Acaso soy yo el único criminal cuando toda la humanidad ha pecado contra mí?». Aunque también podría haber dicho, y tan razonablemente: *cuando toda la humanidad conspiró en mi pecado*.

Mientras *El Paraíso perdido* es al demonio de Frankenstein (y muy probablemente a la propia Mary Shelley) la imagen de un «dios omnipotente en guerra con sus criaturas», *Frankenstein* es la imagen de un dios finito e imperfecto en guerra con su creación y, al final, vencido por ella. Es una parábola de nuestra época, una profecía duradera, un diagnóstico notablemente perspicaz de la naturaleza letal de la negación: negación de la responsabilidad por los actos que se cometen; negación de la sombra atrapada en el interior de la conciencia. Hasta en la envilecida y sensacional forma que la mayoría de la gente ve en el monstruo de Frankenstein —se podría decir que una especie de gigante retrasado, con electrodos en el cuello—, su trascendencia arquetípica suena cierta. «Mi cuerpo —dice elocuentemente— no es sino una obs-cena imitación del vuestro».

Traducción de JESÚS GÓMEZ GUTIÉRREZ

