

*El monstruo de*  
**FRANKENSTEIN**



El monstruo de

# FRANKENSTEIN

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

El monstruo de Frankenstein / contribuciones de Pablo Capanna ...  
[et ál.] ; prólogo de Alberto Manguel. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de  
Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2018.

124 p. ; 27 x 19,5 cm.

ISBN 978-987-728-098-2

1. Ensayo literario. 2. Historia de la literatura. I. Capanna, Pablo,  
colaborador. II. Manguel, Alberto, prologuista. III. Título.  
CDD 807

© 2018, Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Agüero 2502 (C1425) CABA

[www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar)

ISBN 978-987-728-098-2

Impreso en Argentina

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

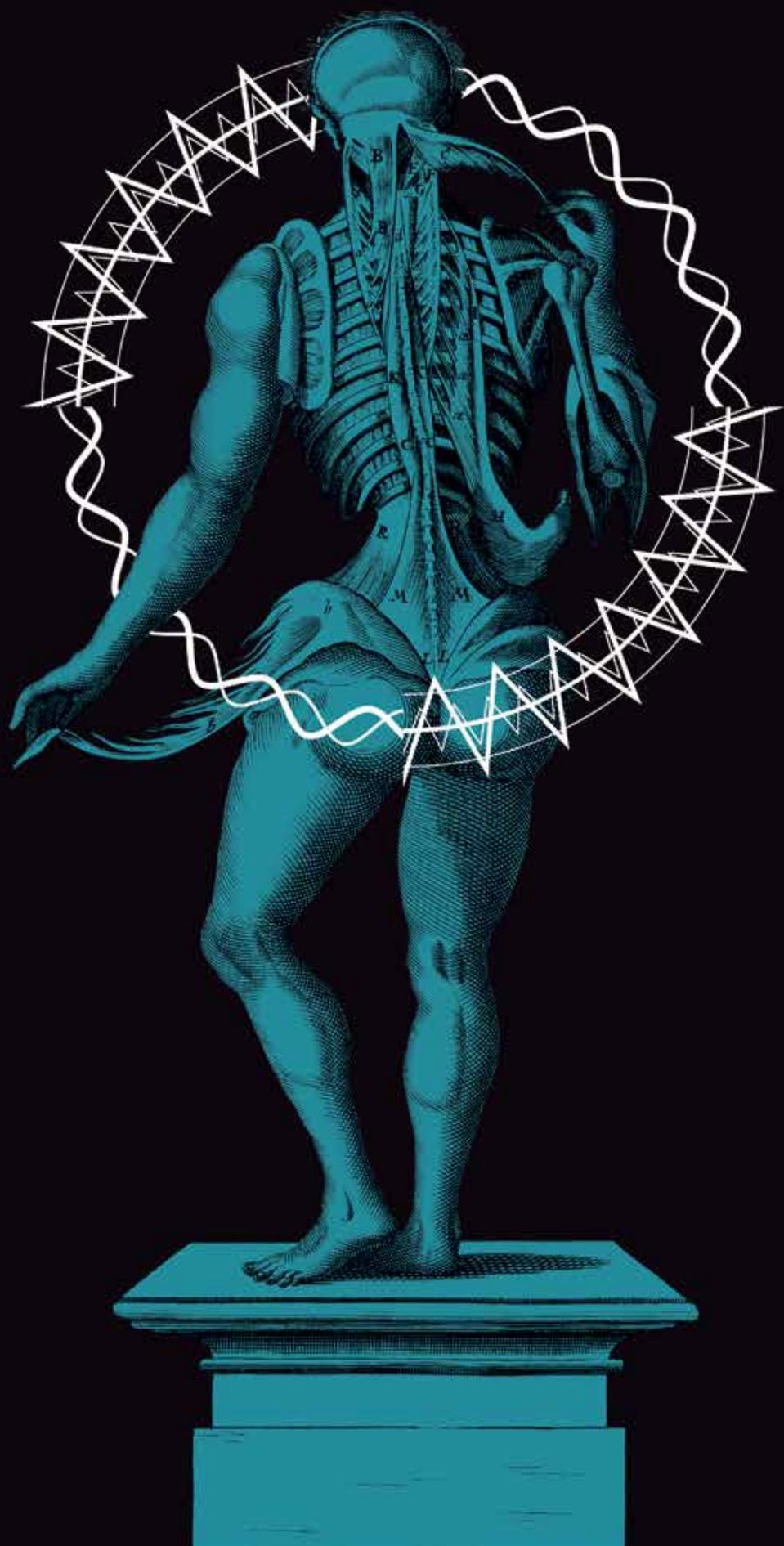
*El monstruo de*  
**FRANKENSTEIN**

*Junio - Diciembre*  
2018



# ÍNDICE

<b>EL MONSTRVO DE FRANKENSTEIN</b> Alberto Manguel	7
<b>1. NOCHE DE FANTASMAS</b>	10
<b>2. VN CADÁVER EXQVISITO</b>	34
<b>3. LABORATORIO DE IDEAS</b>	46
<b>EL SITIO DEL MAL</b> Esther Cross	61
<b>RETRATO DE VNA DESVENTVRA</b> Pablo Capanna	67
<b>4. CRÍTICA DE LA RAZÓN PATRIARCAL</b>	72
<b>MITOS Y MONSTRVOS</b> Marina Warner	81
<b>5. EL MONSTRVO COMO METÁFORA</b>	86
<b>FRANKENSTEIN ANTES Y DESPVÉS DEL CINE</b> Emilio Bernini	101
<b>FILMOGRAFÍA</b>	109
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	117

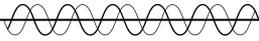


# El MONSTRUO *de* FRANKENSTEIN



**Q**UIERE LA TRADICIÓN PITAGÓRICA que cada criatura tenga, hoy o en el futuro, algo de toda otra criatura; a lo largo del tiempo, cada hombre será Sócrates, será Napoleón, será un anónimo rostro entrevisto en un banal centro de refugiados. Nadie encarna mejor este antiguo ideal griego que la criatura nacida “una triste noche de noviembre” de fines del siglo XVIII en la ciudad de Ingolstadt, en Alemania. No tiene nombre. Nace ya adulto, compuesto de una variedad de miembros y órganos de origen diverso, elegidos por sus atléticas proporciones y su belleza clásica, en la sala de disección de la universidad y también en los sótanos de la morgue. El resultado, como su creador confiesa, no es el esperado: el conjunto de trozos humanos, una vez alentado de vida, no retiene la perfección de cada una de las partes. “Su piel amarilla apenas cubría la armazón de músculos y arterias subyacentes; su pelo era lacio, de un negro brillante; su dentadura poseía la blancura de las perlas; pero estas exuberantes cualidades solo exacerbaban el horrible contraste con los acuosos ojos cuyo desteñido color era casi idéntico al de los blancos huecos en los que habían sido injertados, y con la tez marchita y los rectos labios negros”. Más de un siglo después de que Mary Shelley diera al monstruo estos rasgos temibles, Hollywood los censuró o exacerbó gracias a la inventiva mano del maquillador Charlie Pearce, trabajando sobre el rostro, ya enorme, de Boris Karloff (rostro tan grande que, al decir de Chesterton, si hubiese sido siquiera ínfimamente más grande, hubiese sido imposible).

El monstruo creado por el doctor Víctor Frankenstein (nadie lo niega, ni siquiera su propio padre) es de una intolerable fealdad. Verlo aterra,



y ante el terror que provoca, el monstruo ataca o se defiende. Solo puede convivir con los seres humanos a condición de no ser visto. Puede aprender cómo viven los hombres porque el anciano que lo acoge es ciego; puede aprender lecciones de historia universal en *Las ruinas* de Volney porque el joven suizo que lee en voz alta el grandilocuente volumen, no sabe que el monstruo está allí, oculto junto a su ventana. Cuando los otros lo descubren, lo persiguen para matarlo, sin preocuparse por saber si es bueno o malo. El monstruo es la víctima modelo: inocente y calumniado, azuzado hasta obligarlo a la violencia. Como toda víctima, quiere saber por qué es odiado. No ha sido él el responsable de su presencia en el mundo, como lo dice uno de los epígrafes de la novela, tomado de *El paraíso perdido* de Milton: “¿Yo te requerí, Hacedor, que con mi arcilla / modelaras un hombre? ¿Te solicité / que de la oscuridad me promovieras?”. Fruto de la ambición (o la descuidada invención) de otro, el monstruo comparte su dura suerte con la de Adán, es decir, con la de todos nosotros. Sin embargo, a pesar de su sufrimiento, no quiere morir. “La vida”, le dice a su creador, “aunque solo sea una acumulación de angustias, me es preciosa”. Y agrega, para explicar su conducta: “Yo era amable y bondadoso; la miseria me convirtió en demonio. Hazme feliz, y otra vez seré virtuoso”.

8

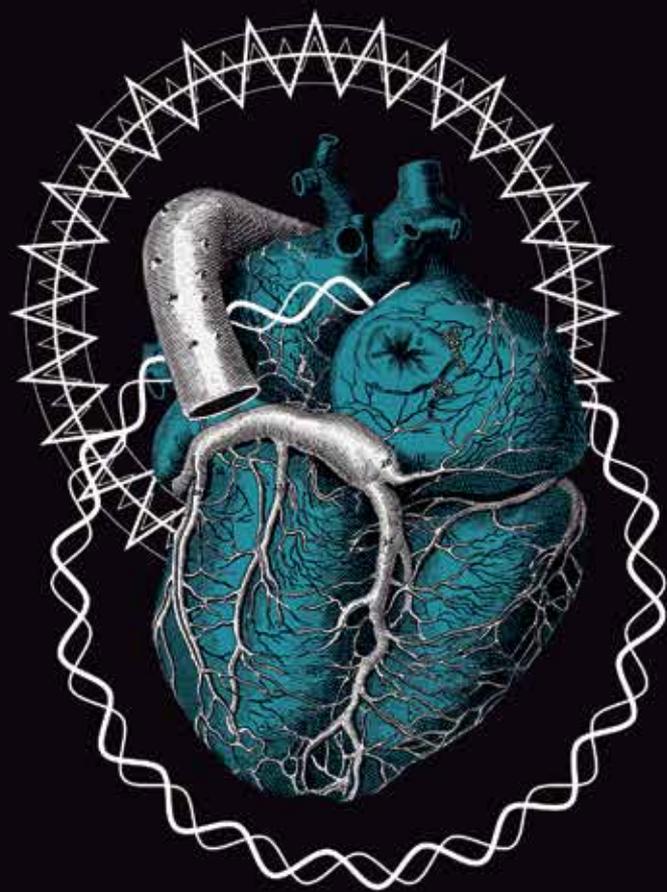
Le propone al doctor Frankenstein un trato: que este le fabrique una compañera a su medida y los dos desaparecerán para siempre en las selvas de la América de Sur. (Nota para lectores sudamericanos: Pobre monstruo. ¿Cuál de nuestros países habría elegido para buscar una vida feliz? ¿El Paraguay de Stroessner? ¿El Chile de Pinochet? ¿La Argentina de Videla?) A pesar de Hollywood y del director James Whale, que propusieron a Elsa Lanchester como la monstruosa compañera ideal, en la versión de Shelley el doctor rehúsa la propuesta y, tras una larga y dolorosa persecución a través del norte de Europa, el monstruo acaba perdiéndose más allá del Polo Norte, en las heladas planicies de Canadá septentrional. Sin que Shelley lo mencione, este último destino conviene perfectamente al monstruo ya que Canadá es, en la geografía imaginaria del mundo, una página en blanco en la que pueden inscribirse los sueños y pesadillas de la humanidad.



El apóstol Santiago, en su *Epístola Universal* (I:23-24), compara a quien oye la palabra divina y no la pone en obra, con el hombre que se mira en un espejo y luego no recuerda quién es: “Porque él se consideró a sí mismo, y se fue; y luego se olvidó qué tal era”. Hecho de tantos hombres, el monstruo del doctor Frankenstein es, en parte al menos, nuestro espejo, reflejo de aquello que no queremos o no nos atrevemos a recordar. Quizá por eso da miedo.

**Alberto Manguel**

Director de la Biblioteca Nacional





# .1

“Pasé el verano de 1816 en las afueras de Ginebra. La estación fue fría y lluviosa, y por la noche nos congregábamos al calor de la chimenea y nos entreteníamos contándonos historias de fantasmas de procedencia alemana que por casualidad habían caído en nuestras manos. Esas narraciones nos inspiraron, a modo de divertimento, el deseo de recrearlas”.

Mary Shelley, Introducción a *Frankenstein*





W. Purser Del.



# FANTASMAGORIANA,

OU

## RECUEIL

D'HISTOIRES D'APPARITIONS DE SPECTRES,

REVENANS, FANTÔMES, etc.;

Traduit de l'allemand, par un Amateur.

---

Falsis terroribus implet.

HORAT.

---

TOME PREMIER.

PARIS,

Chez F. SCHOELL, rue des Fossés-Montmartre, n<sup>o</sup>. 14.

1812.

# NOCHE *de* FANTASMAS



**T**ODAS LAS HISTORIAS DE TERROR merecerían tener un origen como el de *Frankenstein*. La novela de cuya primera edición se cumplen doscientos años fue concebida en Villa Diodati, la mansión que durante el verano de 1816 Lord Byron alquiló junto al lago Lemán, cerca de Ginebra. Desde sus ventanas todavía hoy se aprecia un paisaje idílico. En ese mismo castillo se alojaron, en distintos momentos, Jean-Jacques Rousseau y Voltaire. Se decía también que John Milton había delineado los rasgos de su Lucifer de paso por la Villa en 1638, a su regreso de un viaje por Italia, a donde había ido para conocer a Galileo. Aunque una placa conmemorativa recuerda la célebre visita, existen altas probabilidades de que no haya sido cierta: la propiedad fue construida en 1710, mucho después de la muerte de Milton. Este y otros rumores falsos no desmedran su poder de convocatoria. Por el contrario, lo alimentan.

El encuentro allí de cinco excepcionales jóvenes ingleses cambiaría el rumbo de la literatura universal. Acompañaban a Byron, eventual anfitrión de la Villa, su médico y secretario personal John William Polidori, Percy B. Shelley –otro reconocido poeta–, su futura esposa Mary Godwin, y Claire Clairmont, hermanastra de Mary. Los Shelley –en ese entonces todavía amantes– y Claire ya habían visitado la región en 1814, cuando las jóvenes escaparon de la casa familiar junto a Percy.



El impacto que el paisaje había ocasionado en los tres quedó registrado en su *Historia de una excursión de seis semanas por regiones de Francia, Suiza, Alemania y Holanda*, la crónica del viaje. Cuando regresaron, dos años más tarde, el clima del lugar distaba mucho de la postal soleada que recordaban. 1816 pasó a la historia como “el año sin verano”. En 1815, en el Sudeste Asiático, había hecho erupción el volcán Tambora provocando varias catástrofes naturales. Una de ellas fue que Europa sufriera el verano más frío del milenio.

Los Shelley, recientes amigos de Byron, se hospedaron en la lindera Maison Chapuis pero pocas veces podían regresar a ella. Cruelas tormentas y avalanchas de nieve gris obligaban al grupo a permanecer recluso durante días en torno al fuego de la sala principal. No padecían

el encierro. Ninguno de ellos pertenecía a esa clase de espíritus anodinos que suelen sufrir de aburrimiento. Se trataba más bien de una orgía de imaginaciones que se exaltaban mutuamente. Percy y Byron eran poetas consagrados, pertenecientes a la segunda generación del Romanticismo inglés, movimiento que ensalzaba la belleza y la libertad sin límites. Percy era además un ensayista de prestigio, comprometido activista y defensor de la justicia social, la no violencia y el vegetarianismo. Byron era excéntrico y se vanagloriaba de haber probado todos los elixires y violentado todas las reglas sociales. Hija de dos pensadores de avanzada –William Godwin y Mary Wollstonecraft–, Mary fue criada entre proclamas de anarquismo y de feminismo, en contacto con la vanguardia del pensamiento de su época. Claire tuvo, como su



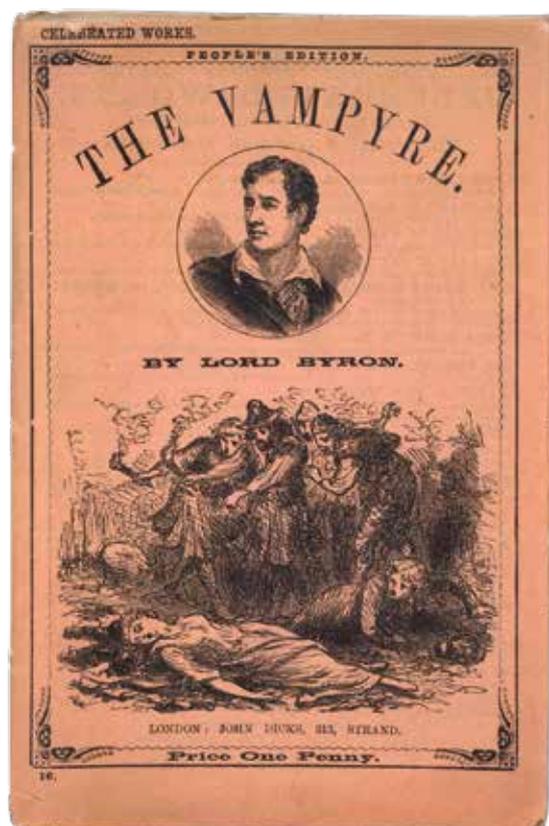
Los actores Douglas Walton (Percy Shelley), Elsa Lanchester (Mary Shelley) y Gavin Gordon (Lord Byron) en una escena de *La novia de Frankenstein* (1935), de James Whale.

hermanastra, una educación no convencional, rica y progresista. Polidori no contaba con un origen acaudalado ni aristocrático, sin embargo compartía con el grupo la pasión por la escritura. Precoces y singulares, juntos no necesitaban más estímulo que su propio vuelo poético y avidez de experiencias. Las pasiones cruzadas que subían la temperatura del ambiente –los diarios de unos y otros registran deseos, celos y sospechas de la atracción de Percy por Claire o de Byron por Polidori– despertaron el morbo de los curiosos, que empezaron a espiarlos y desataron habladurías. Se decía que fumaban opio y bebían vino y láudano en cráneos humanos. Se los acusaba de incestuosos y libertinos. Lo cierto es que la conversación y la lectura fueron el único desenfreno del que hay testimonios escritos. Hablaban mucho de poesía y literatura, de los poderes que habitan en las entrañas de la tierra y de la electricidad, que Benjamin Franklin acababa de arrebatarse a los cielos. Byron y Shelley discutían doctrinas filosóficas acerca de la naturaleza del principio de la vida. Se preguntaban sobre la probabilidad de descubrirlo y comunicarlo. La charla derivaba hacia el galvanismo y los experimentos de Erasmus Darwin, el científico que observaba los efectos de las descargas eléctricas en el tejido animal. Y los Shelley comentaban las investigaciones con cadáveres que el alquimista Johann Dippel había realizado en el castillo de Frankenstein –cerca de Darmstadt, Alemania– que conocieron en su viaje de 1814 y de donde probablemente proceda el título de la novela de Mary. En una carta, Mary habla de una particular consecuencia de esas veladas en las que la declamación resultaba tan embriagadora como el láudano. Según Mary, Percy sufrió alucinaciones por escuchar la hipnótica voz de Byron recitando los primeros versos de “Christabel”, el poema de Coleridge. Por su parte, a ella la despertaban sus propias pesadillas sangrientas. Soñaba con su madre, muerta pocos días después de su nacimiento, y con la primera hija que tuvo con Percy, una sietemesina que no logró sobrevivir.

Este aquelarre hecho de poesía, frío, cenizas volcánicas, miedo y erotismo termina con la creación

de los dos monstruos más icónicos de los últimos doscientos años. *Fantasmagoriana*, una antología francesa de historias góticas alemanas, fue la lectura de la larga noche del 16 de junio. A su término, Byron redobló la apuesta proponiendo que cada uno escribiera una historia escalofriante.

Claire desiste; el resto recoge el guante. Para sorpresa de todos, los monstruos que marcaron un antes y un después en la literatura no fueron gestados por los autores ya consagrados del grupo, sino por los que el mundo estaba por descubrir. Adelantándose ochenta años al *Drácula* de Bram Stoker, Polidori escribe *El vampiro* y sienta las bases de la figura del chupasangre romántico. El cuento, que toma como punto de partida un inacabado relato de Byron sobre un personaje inmortal, carismático y maligno, fue publicado por el periódico *The New Monthly*



Edición de *The Vampyre*, de John Polidori –erróneamente atribuida a Lord Byron– con ilustraciones de F. Gilbert. Londres, John Dicks, 1819.

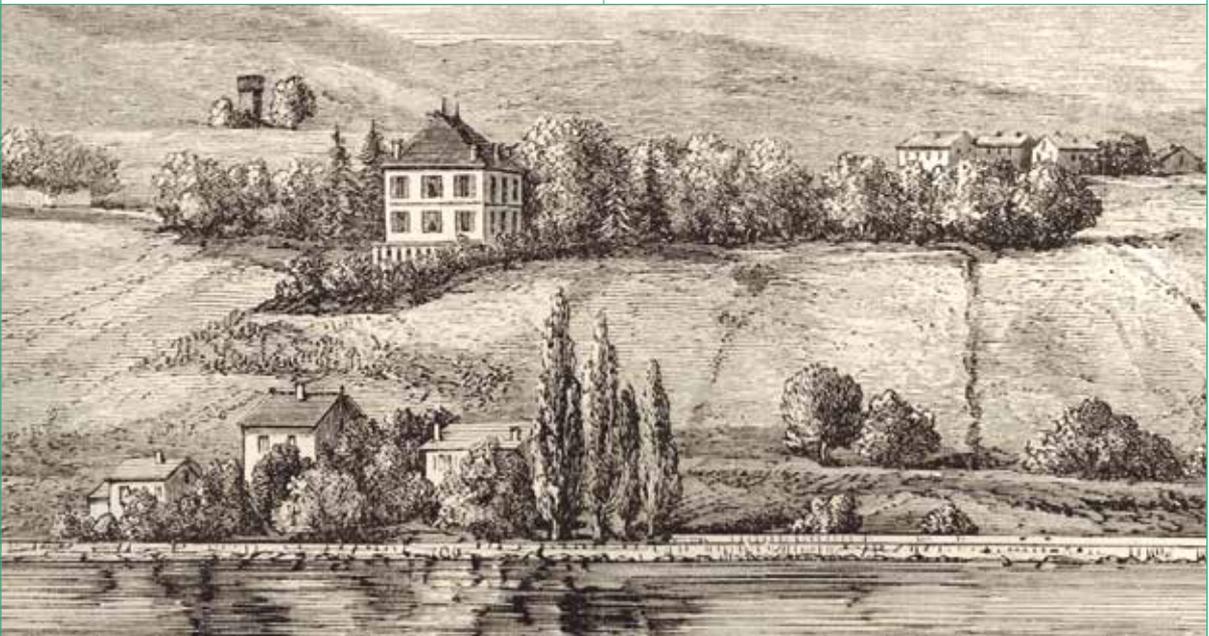


*Magazine* en 1819. Apareció primero con la firma de Byron –no queda claro si por una negligencia o como estrategia comercial–. En el momento en que el texto se transformó en libro, alcanzó éxito masivo y el nombre de su autor verdadero empezó a leerse en la portada, Polidori ya se había suicidado sin conocer ninguna gloria. Quizá le hubiera salvado la vida enterarse de que Goethe había proclamado que *El vampiro* era lo mejor que había escrito Byron. Este último había comenzado una historia de fantasmas sobre dos amigos que hacen un viaje a Grecia, pero pronto la descartó. Cuando tres años más tarde se le atribuyó falsamente la autoría de *El vampiro*, le escribió furioso a su editor exigiendo que aclarara la situación y publicara aquellos doscientos versos. John Murray se limitó a incluirlos como apéndice al poema “Mazeppa”, de 1819, sin ninguna aclaración y con el lacónico título de “Un fragmento”.

Pensando en las sombras que acechan en los dormitorios infantiles y en su pequeño hijo William –el segundo que tuvo con Mary en enero de ese mismo año– Percy concibió un fantasma hecho de cenizas. A los pocos meses, cuando William murió, el cuento adquirió los visos de un oscuro presagio y fue abandonado.

Mary, sugestionada por las lecturas, las infinitas charlas y por sus pesadillas, fue asaltada en una ensoñación por “el pálido estudiante de artes profanas” que se convertiría en el doctor Frankenstein. Lo vio arrojado ante aquello que había construido, un repulsivo cadáver humano que comenzaba a agitarse con movimientos torpes, semivitales. El 16 de junio de 1816, igual que el monstruo que revive por los efectos galvánicos de un oscuro mecanismo, nacía también el germen de un mito y de una autora, que se despierta por las pulsaciones de su propia vena narrativa.

*Frankenstein o el moderno Prometeo* fue concluida con la intervención de Percy, que en parte afrontó la empresa como propia, durante los primeros meses de 1817. Estuvo a disposición del público en enero de 1818, publicada anónimamente en tres volúmenes, con un prólogo de Shelley, un epígrafe de *El paraíso perdido* en la portada, y dedicada a William Godwin. Una segunda edición de dos volúmenes fue publicada en 1823 con el nombre de la autora y leves correcciones de Godwin, que gestionó la nueva edición. Por último, la versión definitiva salió a la luz en 1831. Contaba con un número importante de enmiendas y una introducción de Mary, que en breve se volvió tan legendaria como la velada en la que se gestó la novela. ■





## ✘ VILLA DIODATI

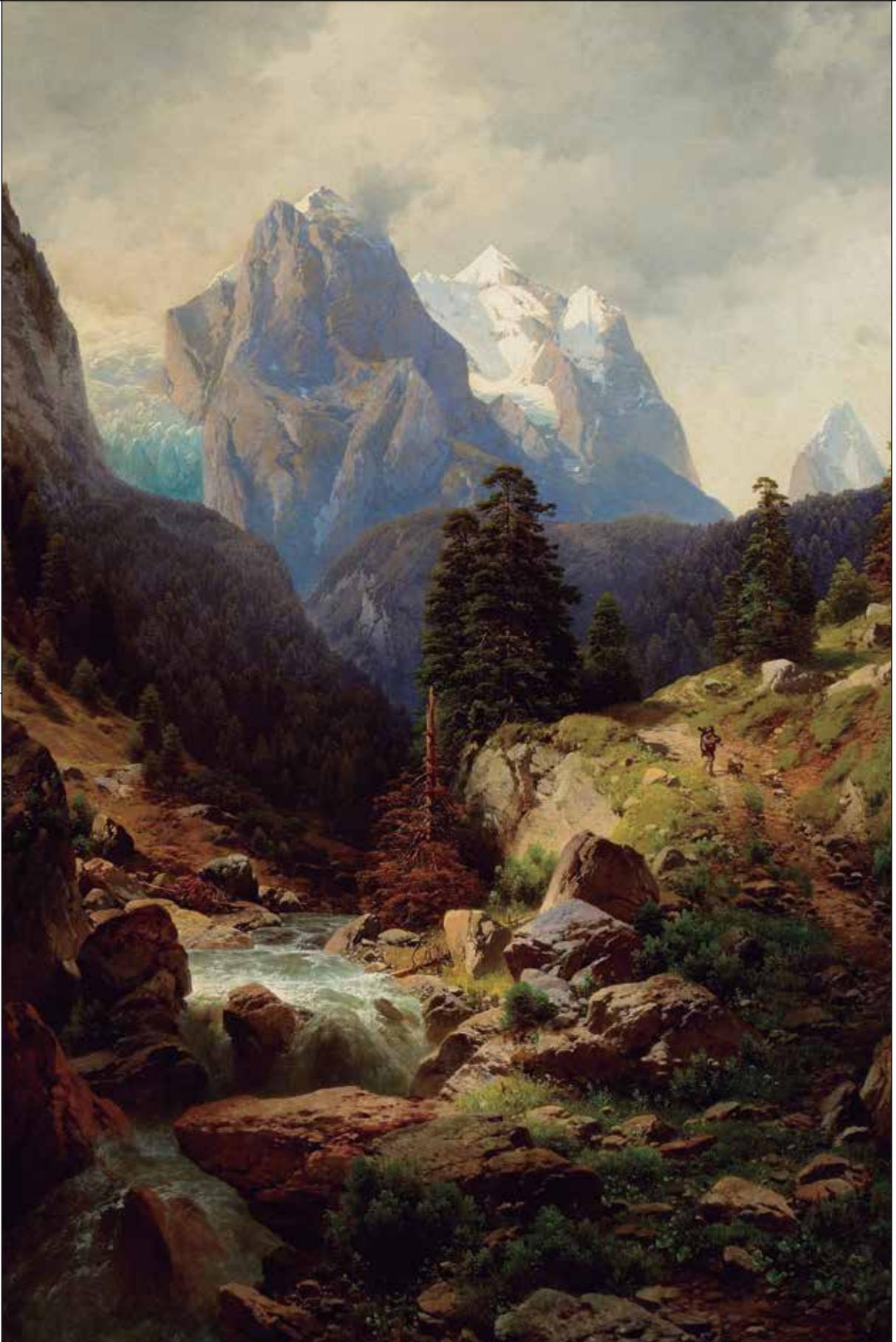
El nombre originario de la mansión era Villa Belle Rive, pero Byron decidió cambiárselo en honor a la célebre familia que la había adquirido. Los Diodati tenían un lejano parentesco con Giovanni Diodati, teólogo calvinista nacido en Suiza, primer traductor de la Biblia al italiano partiendo de fuentes hebreas y griegas, y tío de Charles Diodati, amigo íntimo del poeta John Milton.

Con sus aires de leyenda y su entorno imponente, dominado por los Alpes suizos, la mansión siempre atrajo talentos. Como si las paredes pusieran las plumas en movimiento, intelectuales y escritores llegaban en busca de la inspiración que prometía aquella casa en la que tantas historias fueron vividas y escritas.



Imágenes de Villa Diodati, el camino y el lago Lemán, siglo XIX: 1. Litografía, reflejos con acuarela sobre papel, de autor desconocido; 2. Aguatinta en dos tonos de Jean Dubois y Sigismond Himely (grabador); 3. Acuarela sobre papel de Jean Dubois y Sigismond Himely (grabador). Centre d'Iconographie de la Bibliothèque de Genève.





## ✂ LA NATURALEZA COMO PERSONAJE ROMÁNTICO

El 18 de julio de 1814, Mary, Percy y Claire emprendieron un viaje por todo el continente europeo. Atravesaron Francia hasta llegar a Suiza, siguieron luego el curso del Rin hasta Rotterdam y desde allí volvieron a Inglaterra luego de un mes y medio de recorrer bosques, glaciares y lagos.

El texto que lo registra, *Historia de una excursión de seis semanas por regiones de Francia, Suiza, Alemania y Holanda*, contiene un prólogo de Percy Shelley, fragmentos del diario de la pareja y del diario de Claire, cuatro cartas, y el poema de Percy "Mont Blanc". (Hacia el final de la novela, Víctor Frankenstein se reencuentra con su criatura en el Montanvert, uno de los tres grandes glaciares del Mont Blanc.)

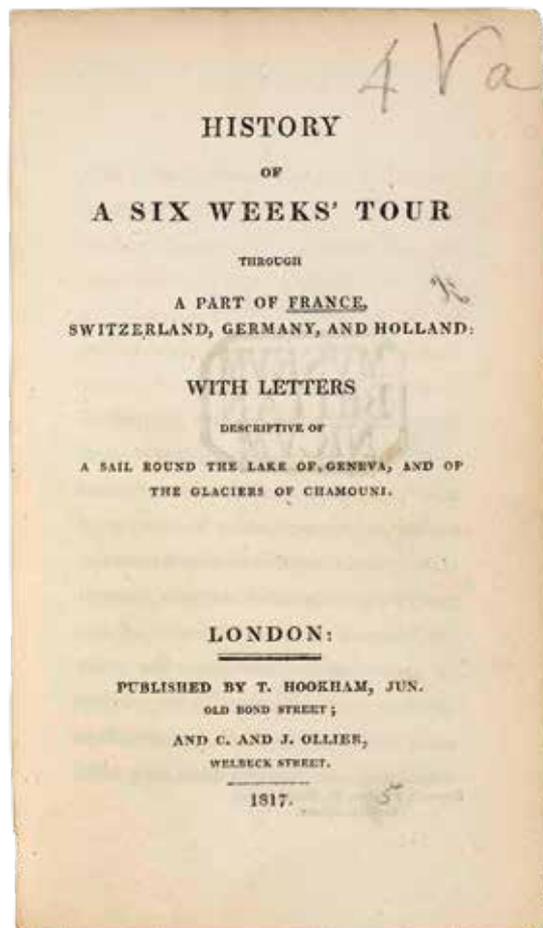
Para el Romanticismo, la naturaleza tiene la capacidad simbólica de evocar la belleza y lo sublime; su grandeza y su vastedad la vuelven inabarcable y, por lo mismo, imponente. Lejos de ser una mera escenografía, el paisaje aparece frecuentemente en las obras románticas como un personaje en sí mismo. Es común encontrar la palabra "Naturaleza" con mayúscula porque los románticos la conciben como una entidad viva y autónoma cuya fuerza puede subyugar al hombre. La naturaleza, además, suele reflejar la subjetividad de los personajes y su estado anímico. En una carta que Percy Shelley le escribe a Byron el 22 de julio de 1816, cerca de la época en que fue escrito *Frankenstein*, dice:

El Valle del Arve aumenta gradualmente en magnificencia y belleza, hasta que, en un lugar llamado Servoz, donde el Mont Blanc y las montañas a él conectados limitan a un lado del valle, excede y vuelve insignificante todo lo que yo había visto o imaginado antes. No es solo que estas montañas sean de un tamaño inmenso y que sus bosques sean de una extensión inconmensurable; hay grandeza en las mismas formas y colores que no dejan de impresionar, incluso en las escalas más pequeñas. Espero que las maravillas y las gracias de estos "palacios de la Naturaleza" te induzcan a visitarlos mientras nosotros, que tanto valoramos su compañía, permanezcamos todavía cerca.

El diario de Claire abunda en logradas descripciones de las regiones por las que viajaban. Clairmont ob-

serva en detalle los árboles, las rocas y las montañas que enmarcan la escena y que a veces sugieren una atmósfera gótica. El registro de la primera vez que vio los Alpes es una muestra tanto del método descriptivo del Romanticismo como de su estilo entusiasta:

Entonces aparecen los terribles Alpes. Lo que creí que eran nubes blancas y hojaldradas, después de una larga y atenta observación descubrí, para mi sorpresa, que verdaderamente eran los Alpes nevados. ¡Sí, eran de verdad los Alpes! Con las cumbres rotas, uno sobresaliendo, otro retrocediendo, ahora las nubes ligeras y aireadas descansaban un momento en sus ambiciosos frentes, ahora huían para que pudiéramos contemplar mejor lo sublime de la escena.



A la izquierda: *Hunting in the Alps*, de Adalbert Waagen, 1865. Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, Estados Unidos.



## PERCY BYSSHE SHELLEY (1792-1822)

Ensayista, traductor y activista político, Percy Shelley fue uno de los más importantes poetas románticos ingleses. Miembro clave de un círculo íntimo de intelectuales y artistas visionarios, Shelley se declaraba ateo, antimonárquico y pregonaba el amor libre. Estos aspectos lo convirtieron en un autor controvertido para la época. Su obra fue la piedra angular de las siguientes cuatro generaciones de poetas ingleses y su pensamiento de carácter emancipatorio dejó huellas en autores de la talla de Karl Marx y Mahatma Gandhi. Radical en su poesía y en sus opiniones políticas, fue expulsado de la Universidad de Oxford, la misma que hoy guarda gran parte de su archivo.

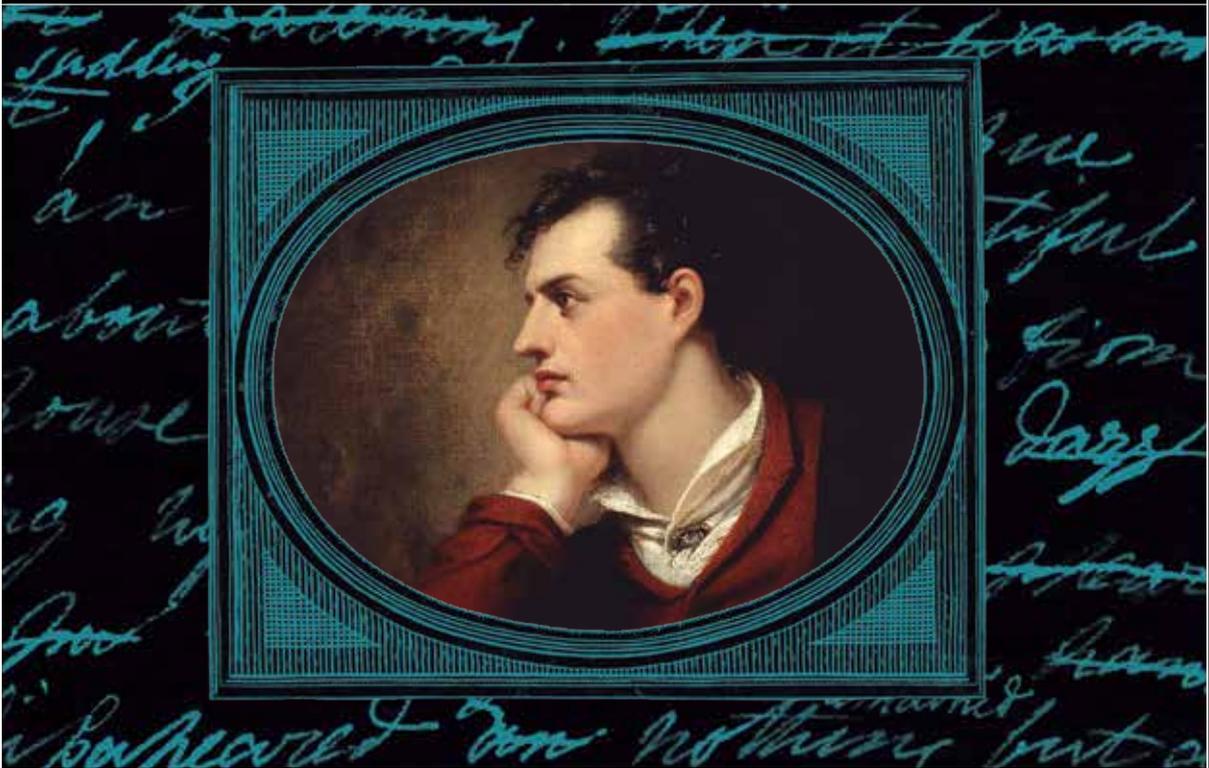
En 1811, Shelley hizo su primer contacto con William Godwin. En 1814 se fugó con su hija, Mary Godwin y dos años después, tras el suicidio de su primera esposa, se casó con ella. Unidos a pesar de la prohibición de las dos familias, Percy y Mary enfrentaron momentos difíciles. Por su particular concepción del amor, sus problemas económicos y el tipo de vida que eligieron, su relación nunca fue rutinaria. Compartían una gran pasión por la escritura; trabajaban juntos, se admiraban y estimulaban mutuamente: "Desde un primer momento mi marido quiso que de-

mostrara ser digna de mis padres inscribiéndome en la página de la fama", dice Mary en la introducción a *Frankenstein* de 1831.

Los Shelley vivieron en diversas ciudades de Inglaterra e Italia. En Pisa, junto a Leigh Hunt y Lord Byron, consolidaron el proyecto de *The Liberal* (*El Liberal*), un periódico opositor a los diarios conservadores que dominaban la opinión pública.

Desde el legendario encuentro en Villa Diodati, Shelley y Byron se separaron pocas veces. Histriónico y efervescente, Byron se dejó contagiar la seriedad clásica de su amigo; Shelley, el lector sedentario, adquirió la audacia del barón y su espíritu de aventura.

El 8 de julio de 1822, cerca de cumplir los 30 años, Shelley naufragó con su velero, el *Don Juan*, en el golfo de Spezia. El 4 de agosto, el diario londinense *Courier* publicó un obituario que decía: "Se ha ahogado Shelley, el escritor de poesías infieles. Ahora sabe si Dios existe o no". Su cuerpo fue cremado en una celebración pagana frente al mar. Mary Shelley sostuvo hasta sus últimos días que el corazón de Percy había sido rescatado de las llamas para ella, que lo conservó siempre. El episodio de la muerte de Shelley ocupa un lugar privilegiado en la mitología del Romanticismo.



## GEORGE GORDON BYRON (1788-1824)

Sexto barón de una larga dinastía, salió de la miseria de su infancia al convertirse en heredero de una gran fortuna. Lord Byron, el alma del grupo reunido en Villa Diodati, aún sigue siendo la quintaesencia del poeta romántico. De hecho, las definiciones más resonantes del Romanticismo se derivan en gran parte de su obra. Algunos de sus más entrañables amigos fueron John Hobhouse, líder del Partido Liberal, y John Murray, su editor. Mantuvo también una relación cordial de mutua admiración con Goethe.

Su talento poético, carisma y atractivo físico, su libertad sexual, sus excesos y costumbres extravagantes lo convirtieron en una celebridad. Por estos aspectos de su vida, sumados a las características particulares de su poética, hoy se lo considera antecedente de la figura del poeta maldito.

Su obra abarca más de treinta títulos, entre los cuales se hallan *Las peregrinaciones de Childe Harold*, *Melodías hebreas*, *El Giaour*, *El corsario* y *Don Juan*, esta última inconclusa, publicada en forma póstuma. Muchos de ellos fueron traducidos casi inmediatamente al francés, el español, el italiano y el alemán. Fue un autor reconocido por sus héroes o, en rigor, antihéroes. Rebeldes de enorme talento y pasión,

aunque conflictivos para la sociedad, de grandes amores frustrados, tendencia a la autodestrucción y la arrogancia, estos personajes eran un espejo idealizado del propio Byron. Nietzsche descubrió en el personaje byroniano de Manfred un prototipo de su concepción del superhombre.

Claire Clairmont, la hermanastra de Mary, fue quien estableció el contacto entre los Shelley y el poeta. Lo que se había iniciado como una relación epistolar de pretendido carácter profesional –Claire decía buscar consejo y apoyo para volverse actriz o mejorar como poeta– se convirtió luego en un romance, aunque Byron siempre la mantuvo a distancia. Cuando el grupo se instaló en Suiza, Claire estaba embarazada de Byron. La hija de ambos, Allegra, nació en 1817 y un año después quedó a cargo de su padre, que la internó en un convento donde murió a los 5 años de edad. En 1823, aburrido de su vida licenciosa, el poeta se unió a la causa de la independencia griega. Algunos meses más tarde su salud decayó sin remedio. El paso por el campo de batalla le dio un cierre épico a la biografía de Byron, que a los 36 años murió en los pantanos de Mesolongi como símbolo de una generación heroica.



## JOHN WILLIAM POLIDORI (1795-1821)

Cuando obtuvo su título de médico, a los 19 años, se convirtió en el graduado más joven de la Universidad de Edimburgo. Siempre mostró una clara inclinación literaria. Frecuentaba los círculos románticos de Londres sediento de inspiración y de ideas ajenas como un auténtico vampiro.

En 1816 Lord Byron lo contrató para que fuera su médico y secretario personal. La admiración que al principio Polidori le profesaba a “su Señoría” fue desgastándose por el trato irónico y desdeñoso que recibía de él y del resto de los huéspedes de Diodati. En la introducción a la edición de *Frankenstein* de 1831 Mary lo llama despectivamente “el pobre Polidori”.

Publicado después de su muerte, su diario registra diversas experiencias de aquel entonces: “Una noche Byron empezó a hablar en forma realmente fantasmal [...]. Recitó una parte de *Christabel*, de Coleridge, la parte en la que habla de los pechos de la bruja. De pronto se hizo silencio. Shelley temblaba, se agarró la cabeza con las manos y salió corriendo de la sala. Le tiramos agua en la cara y le hicimos aspirar un poco de éter. Había estado mirando a la señora Shelley y de pronto pensó en una mujer [...] de la que se decía que tenía ojos en vez de pezones”.

Polidori luchaba por demostrar que *El vampiro* era obra suya, aunque reconoció que se basaba en una serie de notas de Byron. “Escribí *El vampiro* a instancias de una mujer que creía que aquel argumento no podía servir para una historia que poco tenía de previsible. La obra [...] cayó en manos de alguien que la envió al editor, sin dejar claro si el autor era él o no. Esto hizo que me resultara muy difícil reivindicar mi autoría”. La cita pertenece a la introducción de la novela *Ernestus Berchtold o el moderno Edipo* (1820). Gracias al título, que refleja el de *Frankenstein* o *el moderno Prometeo*, Polidori consiguió publicarla.

Cuando fue despedido por Byron, volvió a Inglaterra. Había entregado a la imprenta dos volúmenes antes de que un accidente le provocara daño cerebral irreversible: *Xímenes, la Furia y otros poemas* y *La caída de los ángeles*, que también delatan la influencia byroniana. La noticia de su muerte, publicada en *The New York Times* el 11 de septiembre de 1821, alentó el rumor de que se había envenenado con ácido cianhídrico, un derivado del azul de Prusia, elemento químico descubierto por Dippel en el castillo de Frankenstein, del que Mary Shelley tomaría su nombre para la novela.



### CLAIRE CLAIMONT (1798-1879)

Cuando en 1801 su madre contrajo matrimonio con William Godwin, Claire y Mary tenían tres años. Crecieron juntas y se hicieron muy unidas, permaneciendo en contacto por el resto de sus vidas.

Claire propició los encuentros clandestinos de su hermanastra con Percy y se fugó con ellos en 1814. También fue ella la que puso en contacto a los Shelley con Byron, con quien tuvo una aventura en 1816. De esa relación nació Allegra, que falleció a los 5 años. Entre 1814 y 1822 vivió casi siempre con los Shelley. Percy guió sus lecturas y formó su carácter tanto como el de Mary. A pesar de su falta de producción literaria convencional fue una escritora copiosa. Su diario y sus cartas completan varios volúmenes. En ellos se revela como una pensadora interesada en los principales temas del período romántico: el amor, la igualdad entre los sexos, la naturaleza y la escenografía romántica, la filosofía y la política. Como le dijo una vez Mary: "Escribes las cartas más increíbles e inteligentes del mundo. Si alguna vez se publican, todas las otras que hayan sido publicadas antes quedarán a la sombra".

Las descripciones que hace del entorno en sus primeros escritos así como sus reflexiones acerca de la

poesía de la naturaleza y el genio artístico demuestran conocimiento estético. Durante el verano de 1814 comenzó *The Idiot*, un relato perdido desde entonces. Y entre 1817 y 1818 escribió un libro que Percy intentó publicar sin éxito. Según la crítica especializada, Clairmont es la verdadera autora de la mayor parte de *The Pole*, una historia corta de 1832 que apareció en la revista *The Court Assembly* firmada por "La autora de *Frankenstein*". Siempre rodeada de ardientes escritores, es probable que la presión intelectual haya boicoteado sus propios intentos literarios. "En nuestra familia —le confiesa a Jane Williams— si no puedes escribir una historia épica o una novela que por su originalidad golpee en la cabeza todas las demás novelas, eres una criatura despreciable que no vale la pena conocer".

Luego de la muerte de Shelley, trabajó como institutriz en Rusia, Italia, Francia e Inglaterra. Hacia el final de su vida se estableció con su sobrina Pauline en Florencia. Hasta allí la fue a buscar Edward Silsbee, un norteamericano devoto de Shelley. La historia de las visitas de Silsbee a Pauline y Claire llegó hasta Henry James, quien la usó para escribir *Los papeles de Aspern*.



# Mary Shelley

**1797.** El 30 de agosto nace Mary Wollstonecraft Godwin en Somers Town, Londres. Once días más tarde, por las secuelas del parto, muere su madre, la filósofa Mary Wollstonecraft. Su padre, el filósofo William Godwin, queda a cargo de Mary y de su media hermana Fanny Imlay, hija de Mary Wollstonecraft y Gilbert Imlay.

**1801.** William Godwin contrae matrimonio con Mary Jane Clairmont. Sus hijos Charles y Claire Clairmont son criados y educados junto a Mary Godwin.

**1812.** La relación con su madrastra empeora y Mary Godwin se muda a Dundee con la familia Baxter. Comienza una amistad entre William Godwin y Percy Bysshe Shelley, poeta romántico admirador del filósofo.

**1814.** Mary Godwin inicia una relación sentimental con Percy Shelley, casado en ese momento con Harriet Westbrook. Meses después, Mary y su hermanastra Claire se fugan de la casa de los Godwin con Percy, viajan seis semanas por Francia, Suiza, Alemania y Holanda, y luego retornan a Inglaterra.

**1815.** Mary Godwin da a luz a una niña que nace prematura y muere a los pocos días. En la isla de Sumbawa se producen las erupciones del volcán Tambora, cuyo resultado climático, el “invierno volcánico”, produjo grandes cambios en la geografía europea. Mary y Percy se establecen en Windsor, Berkshire (Inglaterra).

**1816.** En enero del “año sin verano” –también conocido como “año de la pobreza”– nace William, segundo hijo de Mary y Percy. La pareja parte junto a Claire Clairmont hacia Ginebra para reunirse con Lord Byron, que se encuentra en Villa Diodati junto a su médico y secretario John Polidori. Las fuertes tormentas, inusuales en esa época del año, los obligan a confinarse en la mansión. La noche del 16 de mayo Byron propone realizar un concurso de narraciones sobrenaturales inspiradas en *Fantasmagoriana*, un volumen de cuentos de terror. Mary comienza a gestar a *Frankenstein* y Polidori al célebre vampiro, antecedente de Drácula. Se suicidan Fanny Imlay, hermanastra de Mary, y Harriet Westbrook, la primera esposa de Percy. Mary y Percy contraen matrimonio en la iglesia de St. Mildred, en Londres. La joven escritora adopta el apellido de su esposo, con el cual será recordada.

*Mary Wollstonecraft Shelley*, de Richard Rothwell. Óleo exhibido en la Real Academia de Artes de Londres en 1840, acompañado de un fragmento de “La revuelta del Islam”, de Percy Shelley. Percy le dedica este extenso poema narrativo a Mary, a quien llama “Hija del amor y de la luz”: “Ahora que mi tarea de verano ha terminado, Mary, / vuelvo a ti, el hogar de mi propio corazón; / como a su Reina, un Caballero de las Hadas vencedor”.

**1817.** Mary termina de escribir *Frankenstein o el moderno Prometeo* y se publica *Historia de un tour de seis semanas*, diario de viajes de Percy y Mary Shelley. Nace Clara Everina Shelley, tercera hija del matrimonio.

**1818.** En enero se publica *Frankenstein* en forma anónima, con dedicatoria a William Godwin y prólogo de Percy Shelley, en el sello editorial Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones. Los Shelley, Claire Clairmont y su hija Allegra Byron, parten a Italia. La pequeña Clara Shelley muere en Venecia.

**1819.** Muere William Shelley en Roma y nace Percy Florence Shelley, el único de los cuatro hijos de la pareja que no morirá a una edad temprana.

**1820.** Mary termina de escribir la novela *Mathilda*. Envía el manuscrito a su padre, que no le permite publicarla.

**1821.** Los Shelley se establecen en Pisa, donde logran conformar un nuevo círculo intelectual del que también forma parte Byron.

**1822.** Mary y Percy se mudan a Casa Magni, Lerici, con los Williams. El 8 de julio muere Percy tras el naufragio de su velero *Don Juan*.

**1823.** Se publica *Valperga*, la novela histórica que Mary escribe sobre Castruccio, el príncipe de Lucca. Se estrena *Presumption; or, The Fate of Frankenstein*, de Richard Brinsley Peake, la primera adaptación al teatro de la novela. En agosto Mary asiste con su padre a la English Opera House para ver la obra y queda impactada por la interpretación que Thomas Potter Cooke hace del monstruo. A partir del éxito teatral de *Presumption* se publica una segunda edición de *Frankenstein*, la primera con el nombre de su autora. William Godwin participa de la edición con algunas correcciones.

**1826.** Se publica la novela posapocalíptica *El último hombre*. Al morir Charles Bysshe Shelley, hijo de Percy y su primera esposa Harriet, Percy Florence se convierte en el único heredero de su padre.

**1830.** Se publica la novela histórica *La suerte de Perkin Warbeck: un romance*.

**1831.** Aparece la tercera edición de *Frankenstein*, con extensas correcciones de la autora y una introducción en donde relata las circunstancias bajo las cuales fue concebido el libro.

**1832.** Se publica *Proserpina, un drama mitológico en dos actos*, drama en verso basado en el mito griego de Deméter y Perséfone.

**1835.** Se publica la novela *Lodore*. Comienza a aparecer las *Vidas de los personajes literarios y científicos más eminentes*, cinco volúmenes incluidos en la enciclopedia *Cabinet Cyclopaedia*. Mary escribe más de la mitad de las biografías incluidas en esta publicación.

**1836.** Muere William Godwin.

**1837.** Se publica *Falkner*, última novela de Mary Shelley.

**1839.** Se publica la *Obra poética* de Percy Shelley, con notas de Mary y los *Ensayos y cartas* de Percy.

**1844.** Muere Sir Timothy Shelley, el padre de Percy. Percy Florence hereda el título nobiliario y el patrimonio familiar.

**1847.** A veintiocho años de la publicación de *El vampiro* (1819) de John Polidori, nace Bram Stoker, autor de la célebre *Drácula*.

**1848.** Percy Florence contrae matrimonio con Jane Gibson.

**1851.** El 1° de febrero fallece Mary Shelley a los 53 años en Chester Square, Londres, presumiblemente a causa de un tumor cerebral. Es enterrada en la iglesia de St. Peters, Bournemouth (Dorset, Inglaterra).

Capítulo 7 del manuscrito de *Frankenstein* de 1816, donde se describe el momento en que el monstruo cobra vida. Bodleian Library, Oxford University.

It was on a dreary night of November  
 that I beheld ~~the fiend on the~~ <sup>my</sup> ~~man~~ <sup>man</sup> completed, and  
 with an anxiety that almost amount-  
 ed to agony, I collected instruments of life  
 around me and ~~endeavored~~ <sup>that I might</sup> to infuse a  
 spark of being into the lifeless thing  
 that lay at my feet. It was already  
 one in the morning, the rain pattered  
 dimly against the window pane, &  
 my candle was nearly burnt out, when  
 by the glimmer of the half-extinguish-  
 ed light I saw the dull yellow eye of  
 the creature open. It breathed hard,  
 and a convulsive motion agitated  
 its limbs.

But how now can I describe my  
 emotion at this catastrophe, or how deli-  
 cate the wretch whom with such  
 infinite pains and care I had endeavored  
 to form. His limbs were in proportion  
<sup>beautiful</sup> and I had selected his features & as  
<sup>handsome</sup> handsome. <sup>Heavenly</sup> Handsome; Great God! His  
 yellow skin scarcely covered the work of  
 muscles and arteries beneath; his hair  
 of a lustrous black, <sup>was</sup> flowing and his teeth of a pearly white  
 set but these luxuriantly only formed  
 formed a more hooid contrast with  
 his watery eyes that seemed almost of  
 the same colour as the sun white  
 sockets in which they were set,

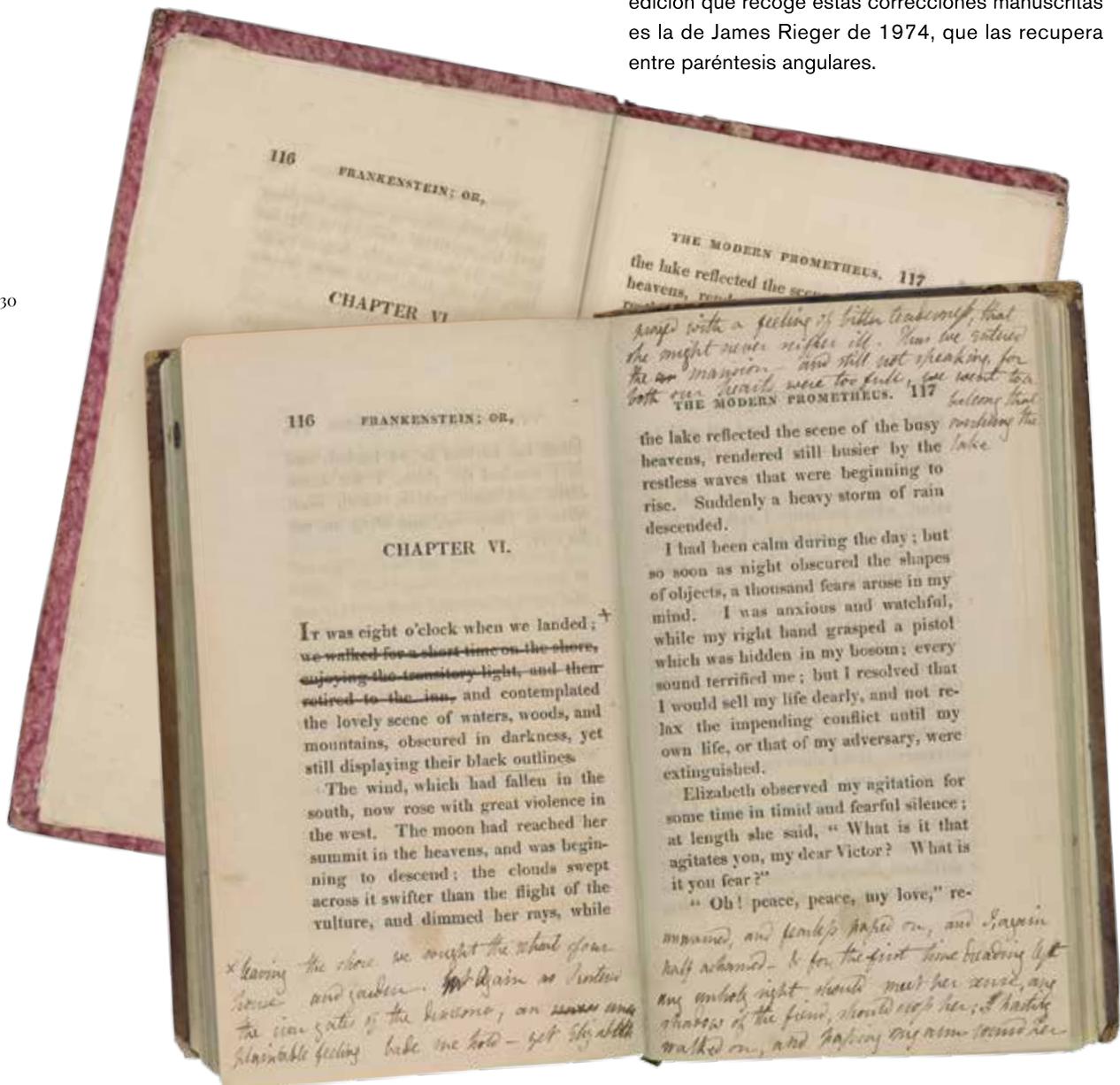
## ☒ Frankenstein DE 1818 A 1831.

### VARIACIONES ENTRE LA PRIMERA Y LA TERCERA EDICIÓN

Por iniciativa propia y en función de capitalizar el éxito de la adaptación teatral de *Frankenstein*, William Godwin autorizó a la firma G. W. B. Whittaker a sacar una segunda edición de la novela mientras su hija estaba en Italia. Esta edición apareció en agosto de 1823, en dos volúmenes —en la primera eran tres—, con sutiles correcciones de Godwin y ahora sí el nombre de la autora impreso en la portada.

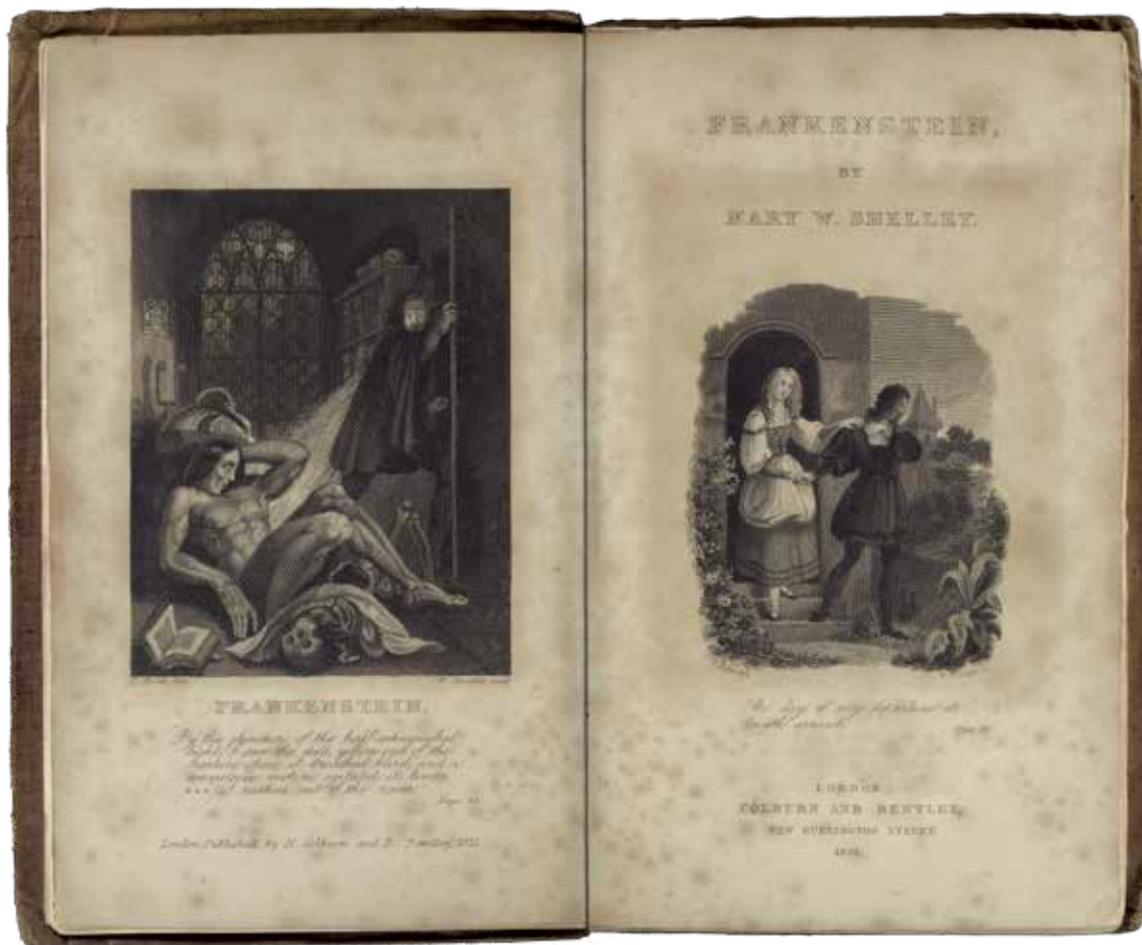
En paralelo, Mary también había estado pensando en una nueva edición revisada. No estaba satisfecha con la primera versión del texto y seis meses después de publicarlo ya fantaseaba en sus diarios con la posibilidad de corregirlo. Aún sobrevive un ejemplar que contiene una profusa serie de enmiendas y anotaciones marginales realizadas entre diciembre de 1818 y julio de 1823. Conocido como “the Thomas Copy”, el libro se halla en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York. Como muestra la portada, Mary se lo entregó en señal de agradecimiento a una tal “Sra. Thomas” que le había proporcionado gran consuelo cuando Percy se ahogó en el mar de Liguria. La única edición que recoge estas correcciones manuscritas es la de James Rieger de 1974, que las recupera entre paréntesis angulares.

30

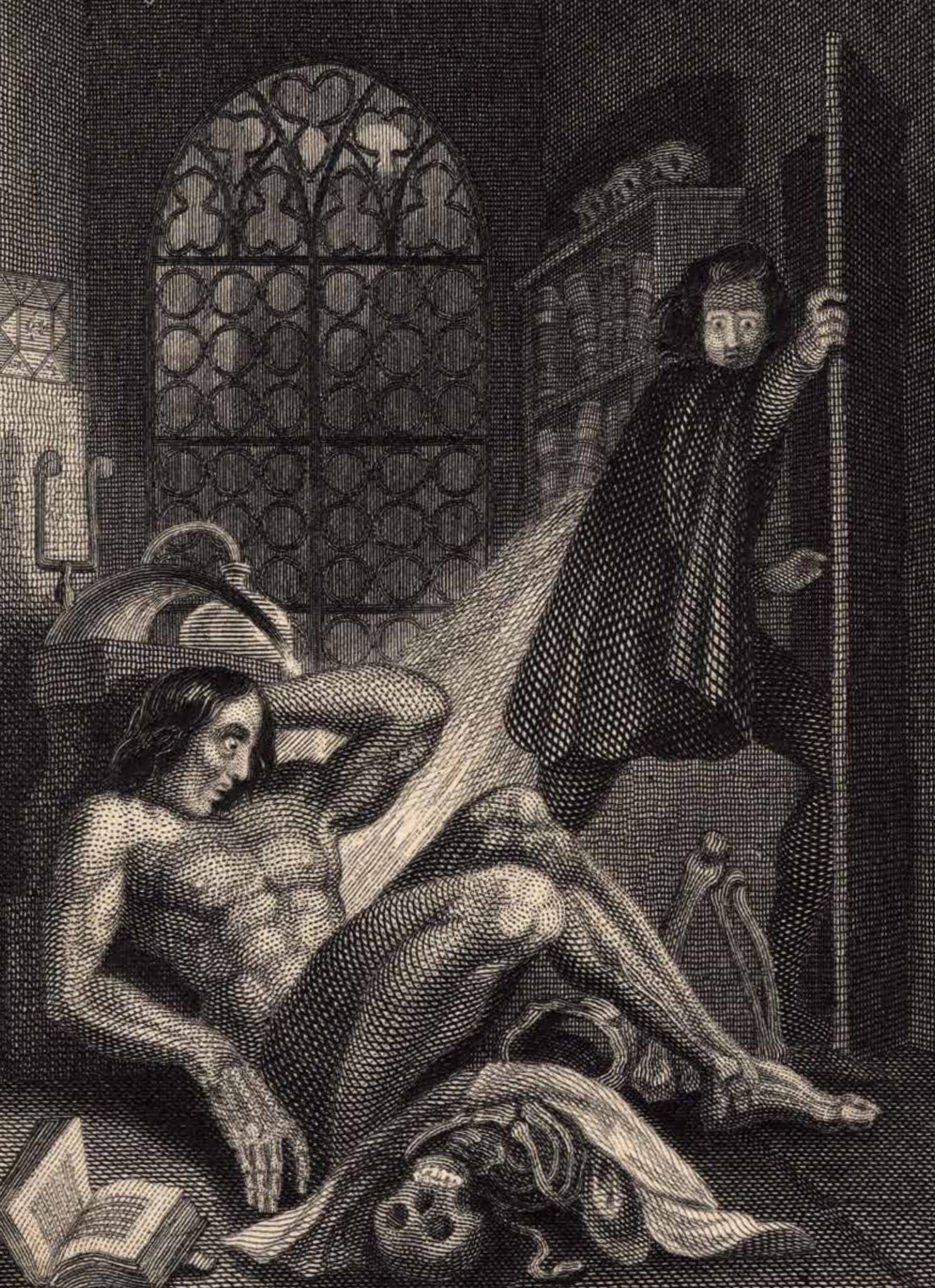


En 1831 Henry Colburn y Richard Bentley decidieron reeditar *Frankenstein* en su colección *Standard Novels*, que reunía textos de circulación asegurada. A esta tercera edición en un solo volumen se le agregó la célebre Introducción de la autora. Mary la prepara en una coyuntura muy distinta de aquella en la que se encontraba en su juventud, cuando gestó la novela y cuando proyectó las correcciones de la “Thomas copy” que no llegaron a la imprenta en vida de quien las redactó. Madre y viuda, con un hijo a cargo, un suegro rico que le había dado la espalda y un padre en quiebra, Mary debía apostar al futuro para salir adelante. Y el futuro era mucho más conservador que el pasado revolucionario en

cuyo clima turbulento se había fraguado la historia de *Frankenstein*. Las modificaciones que realiza en la década del treinta ajustan la forma y el contenido al gusto victoriano temprano: atenúa el lenguaje “donde era tan osado que interfería con el interés del relato” –dice en la Introducción–, vuelve al científico más piadoso y menos responsable, suprime las referencias a la ciencia radical, suaviza el carácter de todos los personajes y hace que las mujeres pierdan su espíritu provocador para convertirse en ángeles domésticos. Queda a criterio del lector evaluar si estos cambios son, como sostiene la autora, “adyacentes a la historia y dejan intactos su centro y su sustancia”.



**A la izquierda:** “the Thomas Copy”, único ejemplar de la edición de 1818 con enmiendas manuscritas de Mary que se conserva. Pierpont Morgan Library. **Arriba:** *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, de Mary Shelley, Londres, Colburn & Bentley, 1831, tercera edición. New York Public Library Digital Collections. **Página siguiente:** *Victor Frankenstein observando los primeros estremecimientos de su criatura*, de Theodor Von Holst (ilustrador) y William Chevalier (grabador) en la portada de esta edición.



## ✕ ARCHIVO DE LOS SHELLEY. ABINGER COLLECTION

Luego de la muerte de Mary Shelley, todos los documentos existentes de su familia son heredados por su único hijo, Percy Florence Shelley. Su esposa Jane Gibson Shelley, también conocida como Lady Shelley, encargada de la conservación de dicho archivo, realiza una exhibición para algunos pocos visitantes dentro de Boscombe Manor, Bournemouth, propiedad que su esposo había adquirido dos años antes. Se dice que Lady Shelley exhibió, entre otras curiosidades, trozos de cabello de los hijos muertos de Mary, junto con las cenizas de su esposo y los restos de su corazón. Algunos años después, en 1859, se publica *Shelley Memorials: from Authentic Sources*, la primera selección de cartas y diarios de Percy Shelley, reunido, ordenado y editado por Lady Shelley. En 1882 se ocupa, junto con su esposo, de la edición del libro *Shelley and Mary*, que reúne cartas y diarios de la pareja y circula de manera exclusiva con solo doce ejemplares impresos y con anotaciones manuscritas de sus editores. Luego de la muerte de su esposo en 1889, Jane continúa llevando adelante la conservación del legado Shelley; en 1893, financia el Shelley Memorial en University College, Oxford –un domo victoriano donde se halla la escultura en mármol de Percy Bysshe Shelley hecha por Edward Onslow Ford– y en 1894 realiza una donación de cuadernos, cartas y reliquias de los Shelley a la Biblioteca Bodleiana, la principal biblioteca de investigación de la Universidad de Oxford.

En 1899 muere Lady Jane Shelley y una parte del archivo familiar pasa a manos del primo de Percy Florence, Sir John Courtown Edward Shelley, las dos propiedades de Lady Shelley, junto con los contenidos no especificados que allí había, son heredadas a sus dos nietos mayores Shelley Leopold Scarlett y Robert Brooke Scarlett, sexto y séptimo barones de Abinger. En 1946, Sir John entrega una parte de los archivos de Percy Bysshe Shelley a la Biblioteca Bodleiana y dos años después el octavo barón de Abinger, James Richard Scarlett, autoriza la microfilmación de los documentos en la Universidad de

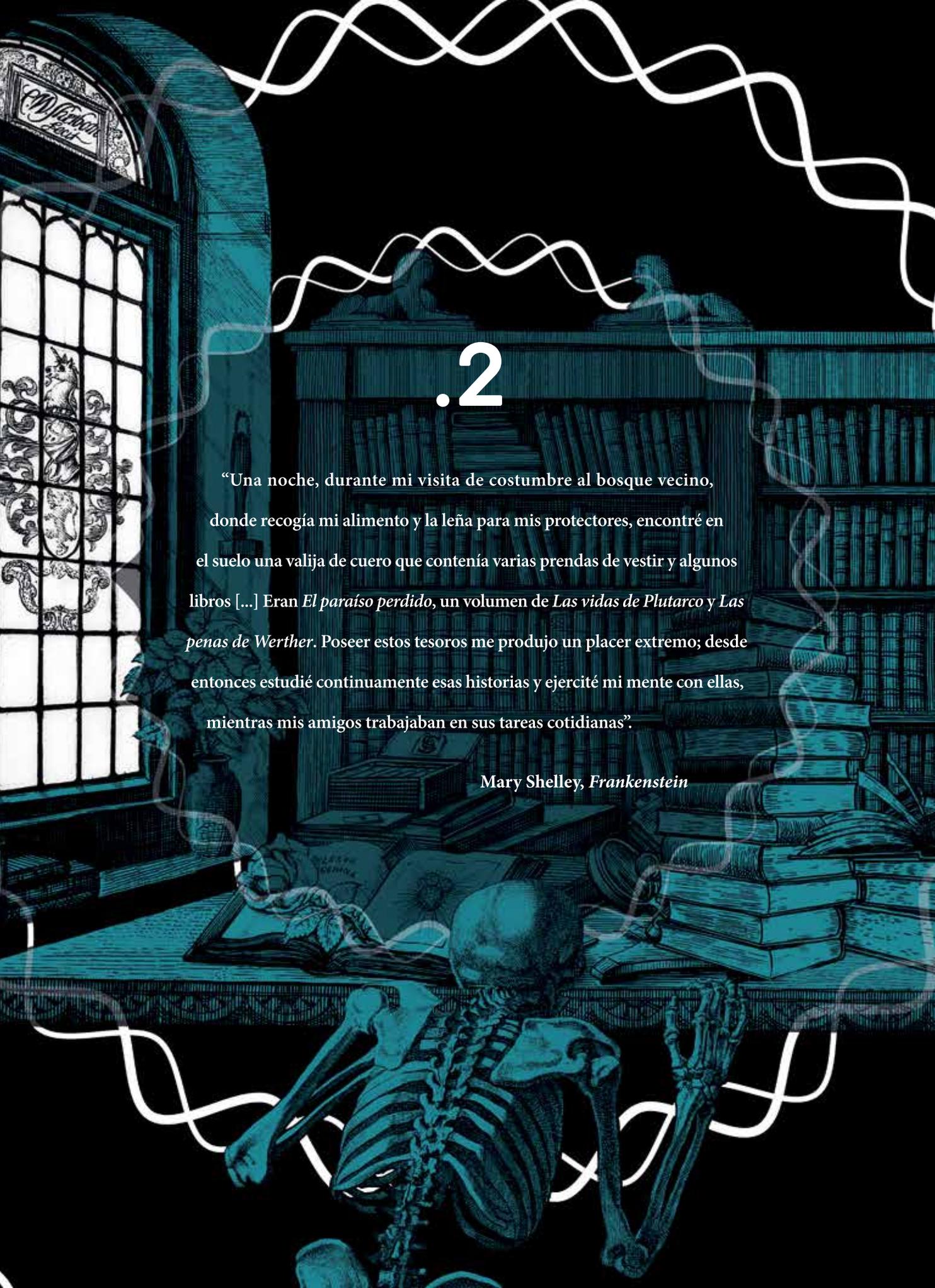
Duke, Estados Unidos. En 1954 se realiza una segunda microfilmación de los documentos para una exhibición en Nueva York a cargo de la Colección Pforzheimer “Shelley y su círculo”, que en 1987 es donada a la Universidad Pública de Nueva York. Ese mismo año, James R. Scarlett autoriza la publicación de *Los diarios de Mary Shelley, 1814-1844*, dos volúmenes editados por Oxford University Press. La mayor parte del archivo Shelley es depositada en un préstamo a largo plazo en la Biblioteca Bodleiana para fines académicos.

En 2002, el noveno barón de Abinger, último heredero de la familia Shelley, ofrece los archivos restantes en el mercado. Dos años después, la Biblioteca Bodleiana compra los documentos y se ocupa de su reorganización y catalogación. Finalmente, en 2010 se completa el archivo en la Biblioteca Bodleiana con el nombre de Abinger Collection (Colección Abinger). El fondo cuenta con cartas, papeles, diarios y otros documentos pertenecientes a Mary y Percy Bysshe Shelley, entre ellos el manuscrito de *Frankenstein*; la mayor parte de la correspondencia y papeles existentes de William Godwin, Mary Wollstonecraft y Mary Jane Clairmont, y correspondencia de Everina Wollstonecraft y Eliza Bishop, hermanas de Mary Wollstonecraft. También forman parte de esta colección los papeles de Sir Percy Florence Shelley y su esposa Jane Shelley.

33



Boscombe Manor, mansión donde se realiza la primera exhibición de parte del Fondo Shelley y última morada de Percy Florence, hijo de Mary y Percy. Archivo Shelley.



## .2

“Una noche, durante mi visita de costumbre al bosque vecino, donde recogía mi alimento y la leña para mis protectores, encontré en el suelo una valija de cuero que contenía varias prendas de vestir y algunos libros [...] Eran *El paraíso perdido*, un volumen de *Las vidas de Plutarco* y *Las penas de Werther*. Poseer estos tesoros me produjo un placer extremo; desde entonces estudié continuamente esas historias y ejercité mi mente con ellas, mientras mis amigos trabajaban en sus tareas cotidianas”.

Mary Shelley, *Frankenstein*





# Un CADÁVER EXQUISITO



**E**n *Frankenstein* nunca se dice explícitamente que el monstruo está hecho de partes de cadáveres pero la novela sí lo está: compuesta por restos o “cadáveres” de la cultura, la trama reelabora textos de importantes escritores y filósofos. Como en una pesadilla, superpone elementos de *El paraíso perdido* de Milton, *La rima del anciano marinero* de Coleridge, *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke, *Emilio o la educación* de Rousseau y *Las ruinas* de Volney. Los temas y las ideas de cada uno reaparecen aquí transformados, invertidos, reanimados por la vida que les insufla este nuevo cuerpo narrativo. La novela se abre con este epígrafe: “¿Yo te requerí, Hacedor, que con mi arcilla / modelaras un hombre? ¿Te solicité / que de la oscuridad me promovieras?” (*El paraíso perdido*, X). En el poema de Milton estos versos forman parte de un largo monólogo de Adán después de haber caído en pecado. En la obra de Mary Shelley, en cambio, expresan el cuestionamiento de la criatura hacia su creador. Al momento de su reencuentro con Víctor, el monstruo ha desarrollado una grotesca condición intelectual: aprendió a hablar, lee prosa y poesía, historia y filosofía, y argumenta con sensatez y coherencia. La historia que le narra es el relato de una bestia de espíritu refinado, más culta que muchos hombres. Para describir el incendio de la cabaña de los De Lacey, por ejemplo, reescribe dos fragmentos de *El paraíso perdido*. En uno de ellos

Víctor Frankenstein en su escritorio de trabajo, entre sus libros y apuntes, en la adaptación de *Frankenstein* de Bernie Wrightson, Marvel Comics, 1983.

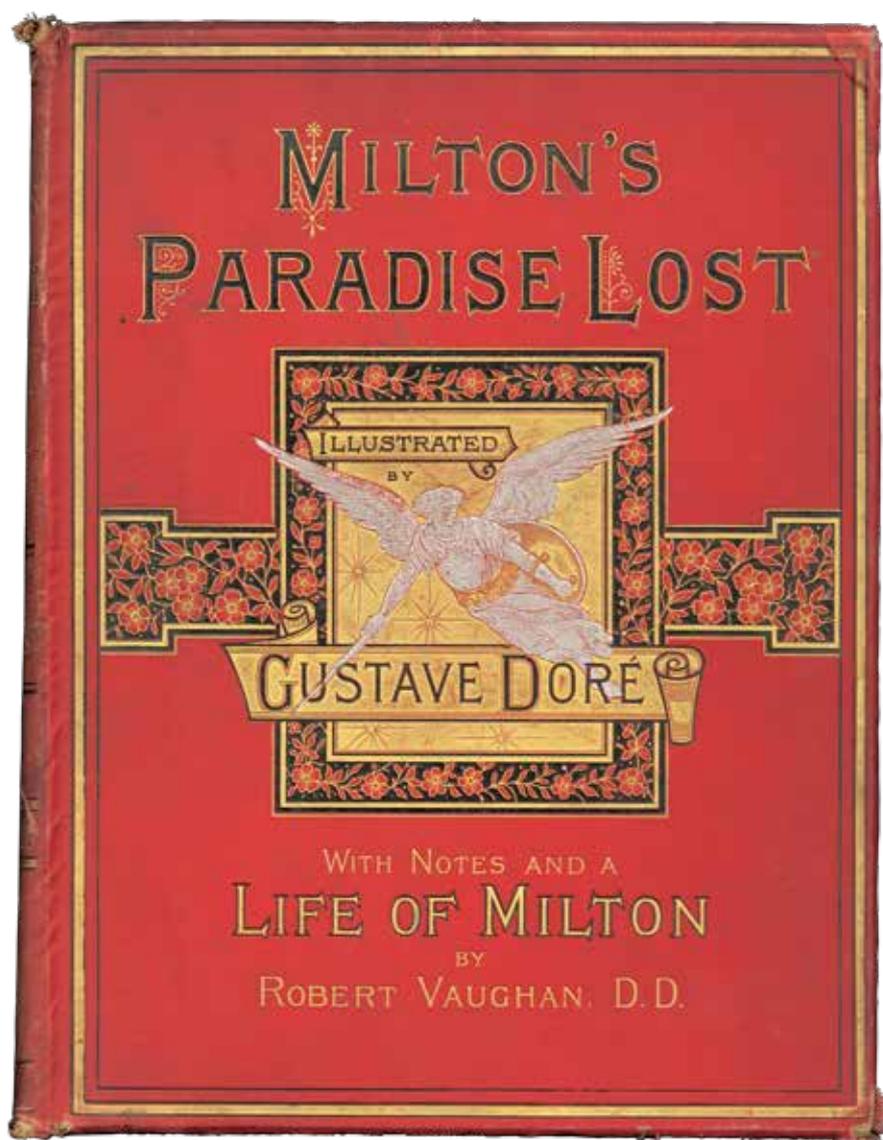


expresa la desesperación de no tener escapatoria. “El Infierno soy yo mismo”, dice el Satanás de Milton (IV); “yo, como el archienemigo, llevaba un infierno en mi interior”, se lamenta el monstruo.

La crítica feminista ha señalado que la novela de Mary Shelley reescribe el poema de Milton exaltando su carácter patriarcal y misógino, a modo de denuncia. Sus personajes, Víctor Frankenstein, Robert Walton, los hijos de la familia De Lacey, recrean la

historia bíblica alternando entre los roles de Adán, Dios y Satanás. Sin embargo, el monstruo no consigue identificarse con ninguno de ellos. Su verdadero espejo en *El paraíso perdido* es Eva, único personaje que conoce lo que significa “nacer sin historia” y cuyo pecado es buscar el saber. Declara:

*El paraíso perdido* estimuló [en mí] emociones muy diferentes y mucho más profundas. [...]





Como Adán, yo había sido creado sin vínculos visibles con ningún otro ser existente; pero en todo lo demás su situación era muy distinta de la mía. [...] ¡Maldito creador! ¿Por qué diste forma a un monstruo tan horrendo que incluso tú te apartaste de él con asco? Por piedad, Dios hizo al hombre bello y seductor, de acuerdo con su imagen; pero mi forma es una inmunda copia de la tuya, más horrible por su mismo parecido. Satán tenía a sus compañeros, diablos, como él, que lo admiraban y alentaban; pero yo estoy solo y me detestan.

*La rima del anciano marinero*, de Samuel Taylor Coleridge, sigue siendo en la actualidad tan célebre como en la época de *Frankenstein*. Publicado por primera vez en 1798, sus versos condensan la incertidumbre y la sensación de peligro propias de la literatura gótica. Es el caso de los que parafrasea Víctor Frankenstein cuando corre por las calles de Ingolstadt, trastornado por sus hallazgos científicos: “Como uno que va con miedo y horror / por una solitaria senda / y luego de mirar atrás, aprieta el paso / y nunca más voltea / porque sabe que un demonio atroz / pegado a él camina”. Escrito en un lenguaje arcaico y de importante carga simbólica, el poema relata las experiencias de un marinero que ha regresado de un largo viaje por mar. Una tempestad provoca que su embarcación se desvíe de la ruta y se pierda en el Polo Sur. Sin ninguna justificación, el marinero le lanza una flecha a un gran albatros –pájaro de buen agüero– y lo hiere mortalmente. Como consecuencia de esa agresión contra la naturaleza, se suceden una serie de hechos nefastos. Los espectros de la Muerte y de la Muerte en Vida, a bordo de una nave fantasmal, matan a toda la tripulación. Solo el culpable logra salvarse y regresar a la costa. Allí, arrepentido, cuenta sus desventuras buscando confesarse y predicar con el ejemplo.

*La rima del anciano marinero* impregna toda la novela de Mary Shelley. El autor, amigo de William Godwin, solía recitarlo en su casa, donde la pequeña Mary tenía la oportunidad de escucharlo.

Ella tomó los motivos principales de la obra de Coleridge y algunos de sus recursos, y les dio un uso particular. Por ejemplo la escucha, esencial para la forma gótica de representación, que busca generar expectativa y suspender la incredulidad frente a lo sobrenatural. Si en *La rima...* el relato del marinero se enmarcaba en otro mayor, en *Frankenstein* son tres los testimonios que se escuchan: el del capitán Robert Walton, el de Víctor Frankenstein y el del monstruo. Al multiplicar los puntos de vista, la novela provoca el efecto contrario al que logra Coleridge: en lugar de suspender el escepticismo, muestra la parcialidad de los discursos y cuestiona la objetividad de los acontecimientos narrados.

En ambos relatos la expedición marítima –la del viejo marinero y la de Walton– cumple la función de ubicar las historias en un lugar remoto, sede de la experiencia de lo maravilloso: el Polo, “la tierra de la niebla y de la nieve”, según la describe Coleridge. Los magníficos grabados de Gustave Doré que ilustran la edición de 1876 –que posee la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional– dan cuenta del paisaje onírico que envuelve a los navegantes. Pero ese lugar donde la bruma y la imaginación romántica desdibujan los contornos de las cosas en el poema es el Polo Sur y en la novela, el Polo Norte.

El acto de transgresión que desencadena los acontecimientos también está presente en ambos textos. En *La rima...* consiste en quitar la vida, mientras que en la novela radica en infundirla para abolir la muerte. En la segunda carta que Walton le dirige a su hermana le pide que no se preocupe por él porque, aunque viaja a la tierra del viejo marinero, no piensa matar a ningún albatros. Esta alusión anticipa la aparición del monstruo que, por haber adquirido la vida en lugar de haberla perdido, cumple en *Frankenstein* la misma función que el albatros en el poema de Coleridge.

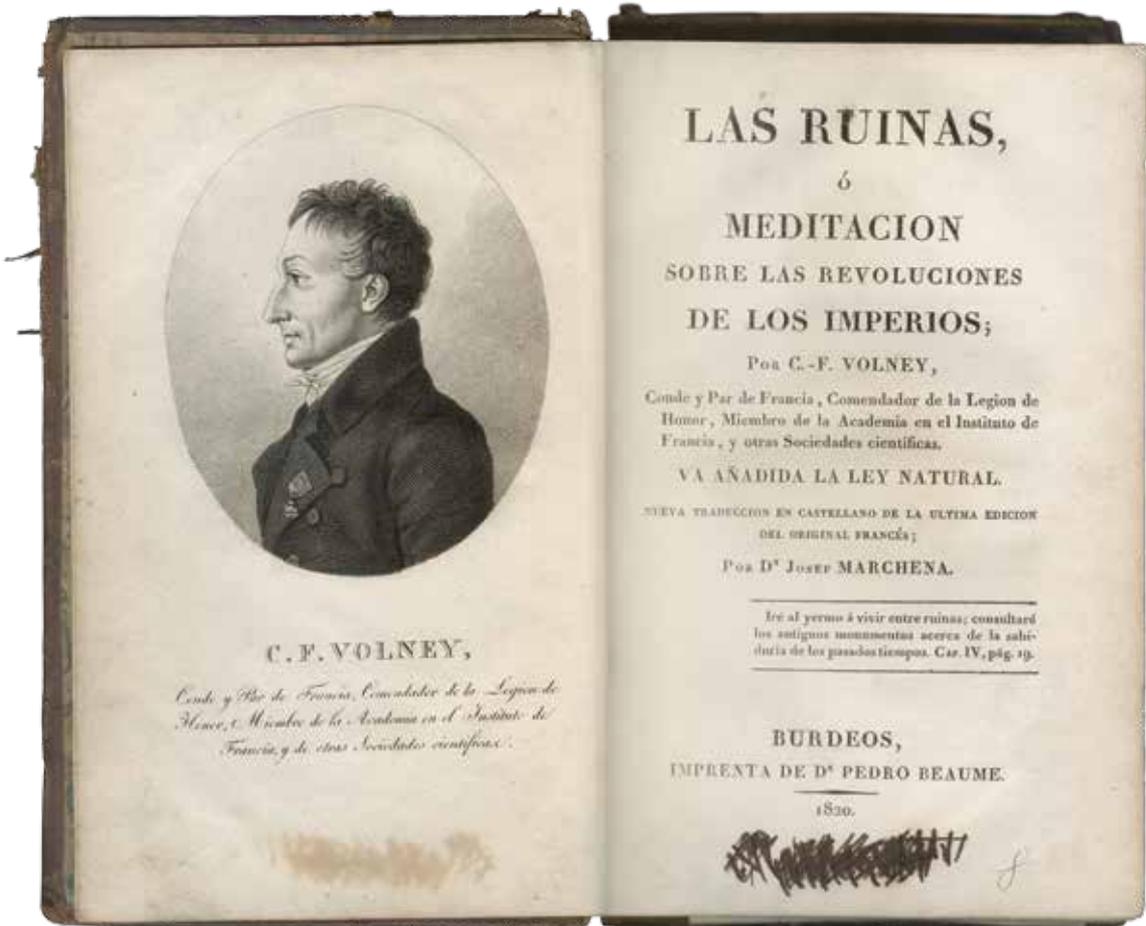
El albatros, símbolo de pureza, irrumpió en la nave. Ilustración de Gustave Doré en *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel T. Coleridge, Londres, Doré Gallery, Hamilton, Adams, 1876.





Según el registro de lecturas que Mary Shelley llevó en sus diarios, *Ensayo sobre el entendimiento humano* fue uno de los libros que leyó al momento de escribir la novela. En ese texto, publicado en 1690, John Locke elabora una nueva teoría del conocimiento que rechaza la existencia de “ideas innatas”. Sostiene, en cambio, que la mente funciona como una tábula rasa que desarrolla las primeras ideas a través de la experiencia y la percepción sensorial. La influencia de este autor en Mary es evidente: el monstruo narra sus sensaciones como un recién nacido –lo que él mismo llama “etapa originaria de mi ser”–, sus primeros pensamientos y la adquisición del lenguaje. Inocente en su origen, cuenta los motivos por los cuales se transformó en una criatura maligna y desgraciada, a medida que comprende por qué resulta monstruoso a los ojos de los demás.

Estas ideas se ven reforzadas, también, por las expresadas por Jean-Jacques Rousseau en *Emilio, o De la educación*. Allí se postula que el hombre, portador de una bondad intrínseca, puede mantener su estado natural mediante un sistema educativo destinado a evitar la corrupción que supone la vida en sociedad. Mary Shelley, lectora y admiradora del filósofo, acerca de quien escribiría *Vida de Rousseau* en 1839, condensa en *Frankenstein o el moderno Prometeo* la problemática que Rousseau desarrolla en *Emilio*. La desgracia que aqueja al monstruo es, entre otras, el abandono educativo; la falta de orientación se vuelve en su contra y no es capaz de mantener su bondad innata: “Yo era generoso y bueno; la miseria me hizo hostil –declara–. No puedo describirte la depresión que me causaron estas reflexiones, traté de espantarlas pero la tristeza solo se agravó con el conocimiento. ¡Ojalá hubiera

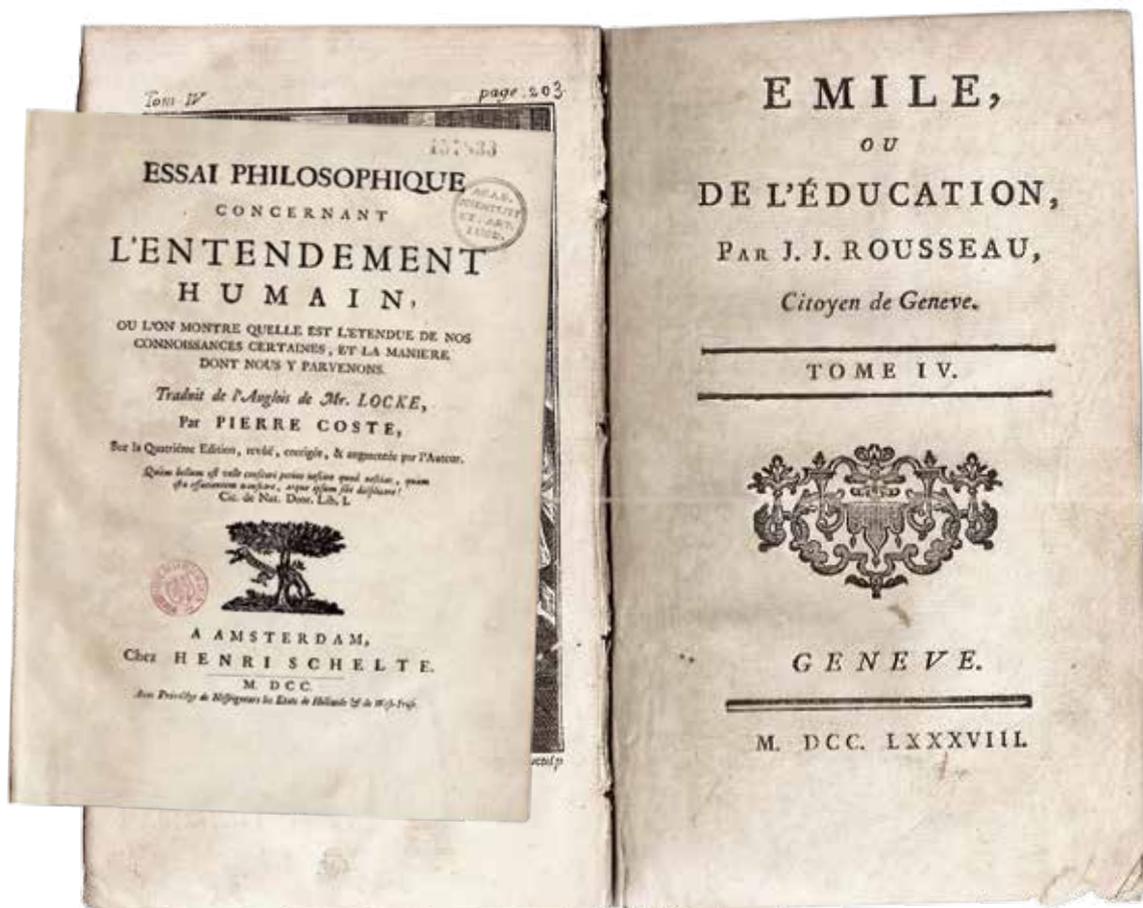


permanecido para siempre en mi bosque natal, sin conocer ni sentir nada fuera del hambre, la sed y el calor!”. La figura del monstruo de *Frankenstein* así como su relación con *Emilio* y el problema de la educación han servido también como herramientas en un trabajo reciente del pedagogo Philippe Meirieu titulado *Frankenstein educador*, donde el autor elabora y discute la concepción del niño como criatura a fabricar.

Entre la adhesión y la crítica a la Revolución francesa propia de la segunda generación romántica, *Frankenstein* surge en un mundo lleno de tensiones. El monstruo mismo, benévolo y malvado, bien podría simbolizar la fascinación y el rechazo simultáneos que experimentaban los ingleses radicales ante la Revolución.

Más allá de los ecos roussonianos, en la novela hay una referencia explícita a *Las ruinas o la me-*

*ditación sobre las revoluciones de los imperios*, de Constantin François de Chasseboeuf, más conocido como Conde de Volney. Representante de las ideas de la Ilustración y la Revolución francesa, Volney fustigó duramente, en esta obra publicada en 1791, las religiones y la opresión de las tiranías. En *Frankenstein*, el personaje de Félix de Lacey lee el libro a la árabe Safie. De este modo el monstruo, que escucha todo desde su cercano escondite, no solo aprende la lengua y la escritura sino también nociones básicas de la historia universal: “Gracias a aquel libro recibí un ligero conocimiento de la historia y de los muchos imperios existentes en el mundo; también me dio enseñanzas sobre las costumbres, gobiernos y religiones de distintas naciones de la tierra [...] ¿Era acaso el hombre tan poderoso, virtuoso y magnífico, y a la vez tan bajo y tan ruin?”. ■





"No change, no pause, no hope! Yet I endure."

*Prometheus Unbound.*

## ✂ EL Prometeo moderno Y EL Prometeo desencadenado

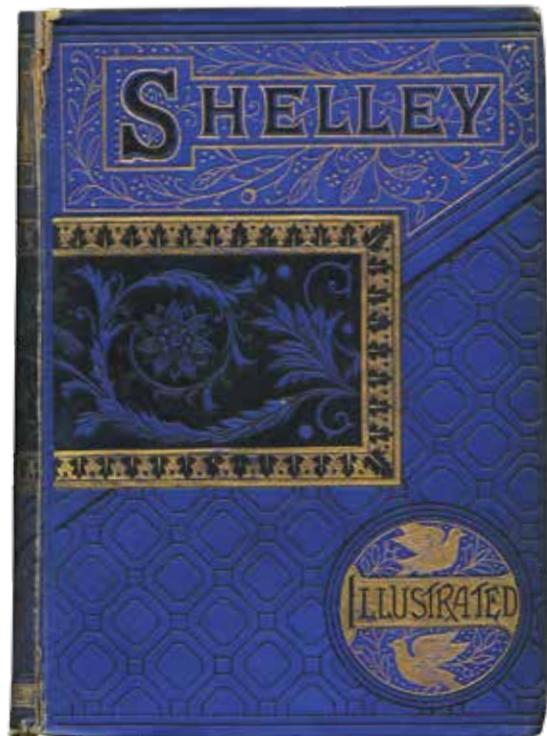
El mito de Prometeo, al que la novela de Mary Shelley le debe más que el subtítulo, aparece en la obra de Esquilo y Hesíodo. Si en las versiones más conocidas, Prometeo es quien le entrega a la humanidad el fuego robado a los dioses y es castigado por ello, a partir del siglo IV a. C. aparece en calidad de creador de los hombres. El tema es retomado más tarde en las *Odas* de Horacio y en la *Metamorfosis* de Ovidio con una particularidad llamativa: la creación resulta siempre imperfecta y esas fallas originarias explican las debilidades del carácter humano.

Como criatura prometeica, el hombre tiende a dejarse llevar por impulsos y perder la medida. Esta inclinación humana que los clásicos ponen de relieve encuentra apoyo en la etimología. Una de las raíces semánticas del nombre “Prometeo”, derivado de la palabra griega *pramantha*, es *manth*, que significa “rpto”. Desde esta perspectiva, *Frankenstein* puede leerse como una parábola de la *hybris* científica: el monstruo es el resultado de la curiosidad científica desenfrenada que, llevada al extremo, conduce al desastre. El doctor Frankenstein es tan incauto como Prometeo. Hace un uso indiscriminado del conocimiento y de la técnica para crear un ser condenado a un porvenir terrible por el modo en que fue concebido. Al mismo tiempo, la novela se pregunta por la posibilidad de escapar de ese destino impuesto.

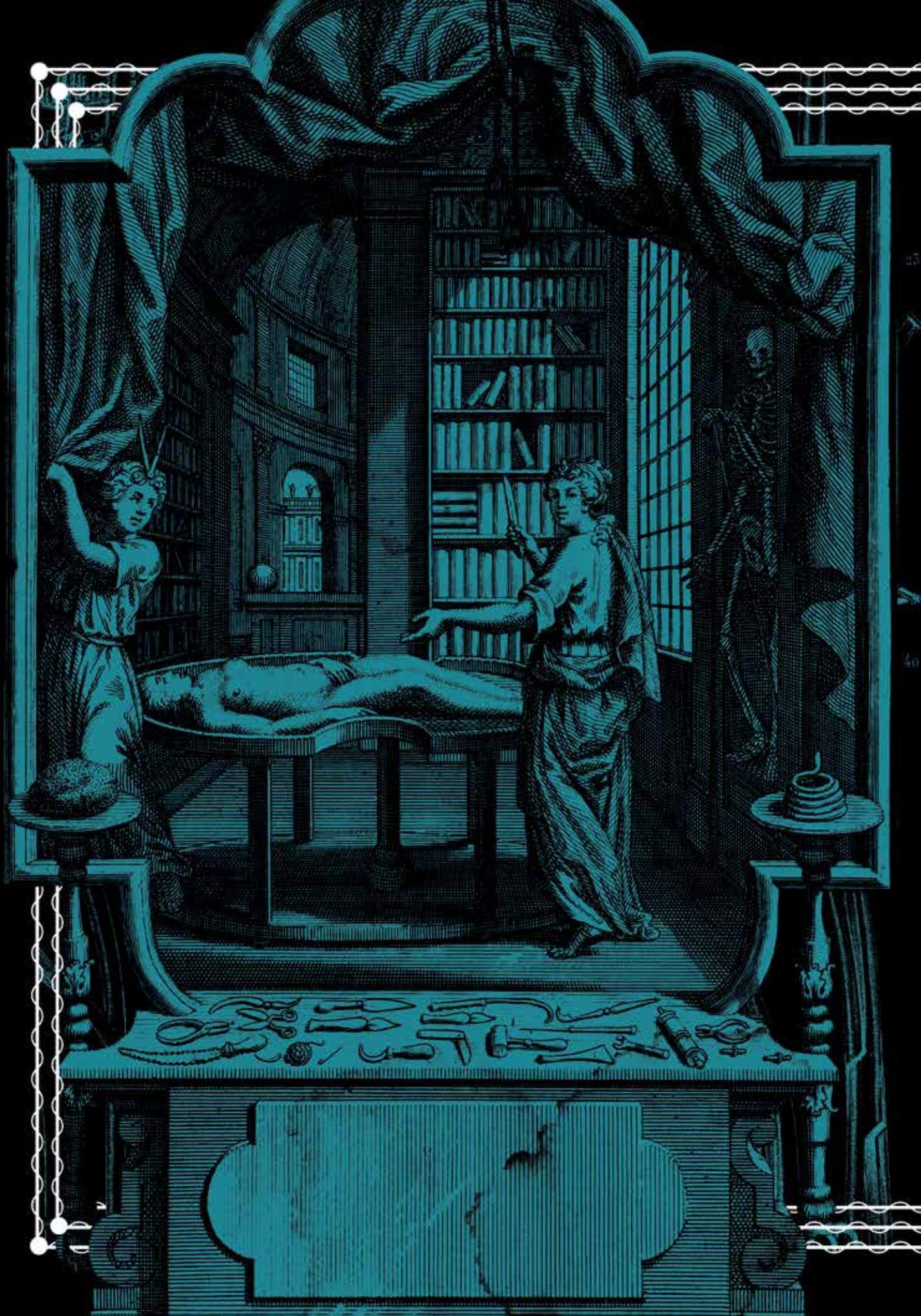
Aunque la historia mítica del dios rebelde obsesionaba también a Mary Shelley, hay quienes sospechan que el subtítulo de *Frankenstein* proviene de la pluma del poeta. Entre 1838 y 1839 Mary publica una edición anotada de la obra poética de su difunto esposo. El comentario que escribe para su *Prometeo desencadenado* puede leerse en espejo con el prefacio anónimo que el poeta escribe para *Frankenstein* en 1817. Y la introducción de Mary para la edición de *Frankenstein* de 1831 también refleja el prefacio que Percy escribe para su propio texto. *El Prometeo moderno* y *Prometeo desencadenado* se desarrollan casi en paralelo, alimentándose del diálogo de la joven pareja de autores.

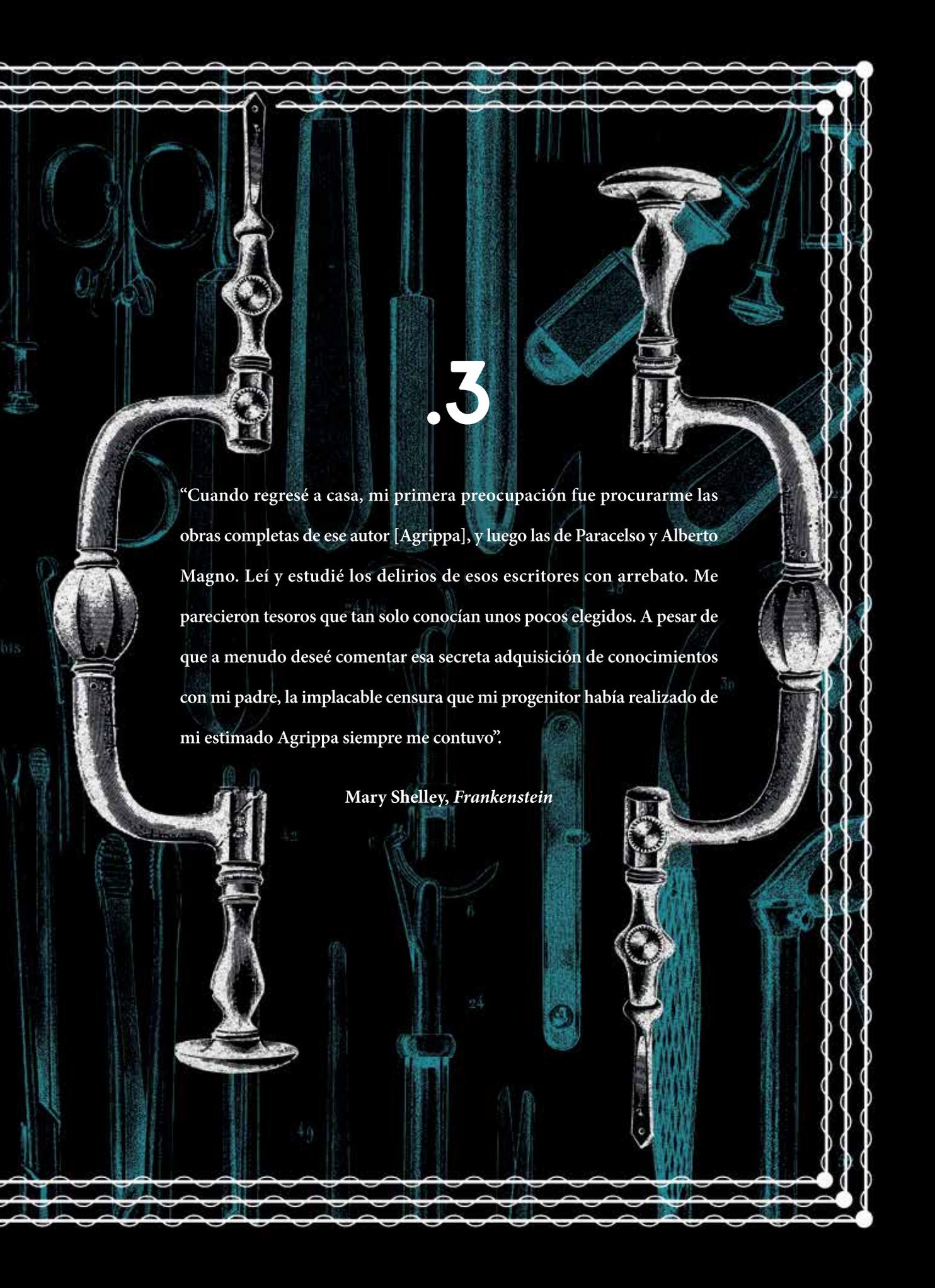
*Prometheus Unbound* es para gran parte de la crítica, e incluso para el propio autor, el mejor y más ambicioso poema de Shelley. Consta de cuatro actos y fue publicado en agosto de 1820. Se inspira

en la *Prometheia*, trilogía atribuida a Esquilo de la que solo se conserva completa la primera tragedia. *Prometheus Unbound* toma su nombre de la segunda, pero, a diferencia de ella, en el texto de Shelley no hay reconciliación entre Prometeo y Júpiter (Zeus). En la introducción, Percy defiende la libertad artística de su adaptación y explica las intenciones que lo guiaron al escribirla. No pretendía restaurar la perdida tragedia de Esquilo porque, a su juicio, el interés moral de la trama se destruye cuando el héroe restablece los vínculos y negocia su salvación con el tirano de la humanidad. Según Shelley, su Prometeo tiene la misma valentía, la majestad y la firme oposición al despotismo que el Satanás de *El paraíso perdido* pero carece de la ambición, la envidia y las ansias de venganza que también caracterizan al personaje de Milton. En la reformulación de Shelley, Prometeo es un feroz revolucionario romántico que apuesta –incluso a costa de torturas terribles– por la libertad frente al destino y por el idealismo frente a la opresión.



A la izquierda: Prometeo antes de liberarse y cambiar su destino, en *Prometheus Unbound*, de Percy Shelley, ilustrado por George y Edward Dalziel, incluido en *The Poetical Works*, Londres, Frederick Warne and Co., 1880.





# .3

“Cuando regresé a casa, mi primera preocupación fue procurarme las obras completas de ese autor [Agrippa], y luego las de Paracelso y Alberto Magno. Leí y estudié los delirios de esos escritores con arrebato. Me parecieron tesoros que tan solo conocían unos pocos elegidos. A pesar de que a menudo desee comentar esa secreta adquisición de conocimientos con mi padre, la implacable censura que mi progenitor había realizado de mi estimado Agrippa siempre me contuvo”.

Mary Shelley, *Frankenstein*



# LABORATORIO *de* IDEAS



**F**rankenstein o el moderno Prometeo reúne tradiciones muy diversas. Toma elementos del romanticismo y del positivismo, de la ciencia moderna y del ocultismo. Como la criatura armada con miembros de diferentes cuerpos, la novela sutura con los hilos de una trama atrapante saberes y creencias. La ciencia moderna empezaba a darle sustento y alas a la ficción. El tiempo demostró que los avances científicos podían volar a la par e incluso más lejos que la literatura. Los trasplantes de órganos, los miembros mecánicos o la ingeniería genética, entre otras conquistas que nos deslumbran a diario, imaginan posibilidades ilimitadas de un modo similar al del género literario que proyecta en épocas futuras invenciones a la medida de la felicidad o de la perdición humanas. La ciencia ficción nació como género literario indisolublemente unida al nombre de *Frankenstein*.

Así como la imaginación es la chispa que enciende las ideas en el campo inflamable de la ciencia, la ciencia también ha sido siempre un importante combustible para la literatura. En los últimos años del siglo XVIII las investigaciones científicas giraban en torno a la vida y a la muerte, categorías rodeadas de un considerable halo de incertidumbre. Preocupados por la incapacidad de distinguir con certeza entre una y otra, los doctores William Hawes y Thomas Cogan fundaron en 1774 la Royal Humane Society. En un principio se llamaba “Sociedad para la

Victor Frankenstein y el monstruo en el laboratorio de Ingolstadt, en la adaptación de *Frankenstein* de Bernie Wrightson, Marvel Comics, 1983.

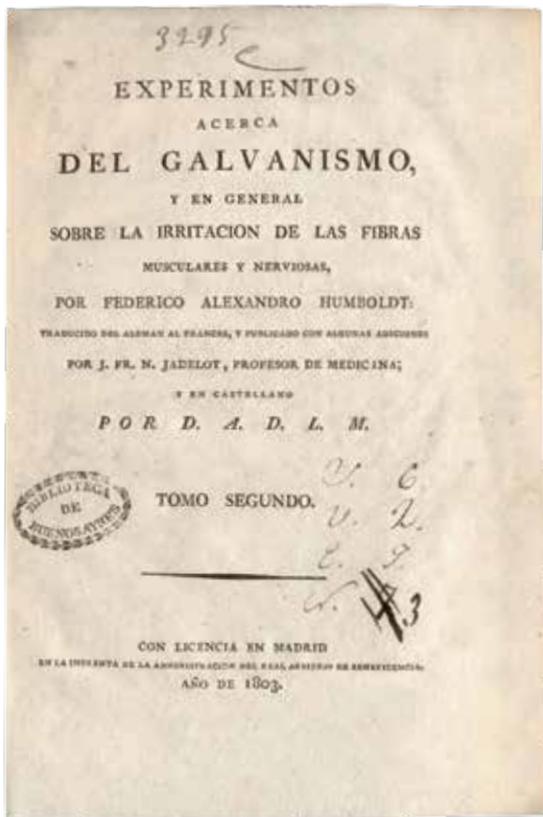


recuperación de personas aparentemente ahogadas” ya que uno de sus objetivos principales era difundir métodos para reanimar ahogados. La Sociedad organizaba una procesión anual con los “resucitados” gracias a sus técnicas. Entre ellos pudo haber estado la madre de Mary Shelley, Mary Wollstonecraft, que buscó con decisión su propia muerte en varias oportunidades. Una vez, luego de ser rescatada del Támesis, escribió sin ningún arrepentimiento: “Cuando la amargura de la muerte había pasado, solo debía lamentar haber sido inhumanamente traída de vuelta a la vida y la miseria”. Los relatos de las resurrecciones despertaron insospechados terrores. El mismo año en que Mary comenzó a redactar su *Frankenstein*, Joseph Taylor publicó *El peligro del entierro prematuro*, donde exponía una

serie de “casos notables de personas que se han recuperado después de exponerse a la muerte, y de otros sepultados vivos, a falta de ser debidamente examinados antes del entierro”. Frente al axioma universalmente admitido de que la muerte no tiene remedio, algunos científicos afirmaron ser capaces de curarla. James Curry –catedrático del Guy’s Hospital, especializado en el tratamiento de pacientes “incurables”, y médico de los Shelley– sostenía en sus *Observaciones sobre la muerte aparente*, de 1817, que la putrefacción era la única evidencia de la defunción. Para la ciencia, la muerte comenzó a ser una frontera imaginaria que podía ser violada. “La vida y la muerte me parecían límites ficticios”, dice el doctor Frankenstein.

En la introducción a la edición de 1831, Mary Shelley declara que la novela se apoya en esta intención científica de revertir la muerte: “Tal vez un cadáver podía ser reanimado; el galvanismo había dado crédito a cosas como esa; tal vez se podían fabricar las partes constitutivas de una criatura y luego ensamblarlas e infundirles calor vital”. El galvanismo recibe su nombre del médico, fisiólogo y físico italiano Luigi Galvani. Según su teoría, el cerebro de los animales produce una electricidad que se transfiere por los nervios, se acumula en los músculos y al dispararse provoca el movimiento de los miembros. Con la aparición de *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius* en 1791, el fenómeno galvánico se hizo conocido en todo el mundo y comenzó a ser estudiado por gran cantidad de científicos. Entre ellos se encuentran Alexander von Humboldt y Giovanni Aldini, sobrino de Galvani y autor de varios títulos atesorados por la Biblioteca Nacional.

Durante la década de 1790 Humboldt se interesó en el tema de la electricidad animal con la esperanza de arrojar luz sobre la naturaleza de los nervios. Mediante procedimientos que no pocas veces resultaban violentos, Humboldt llevó a cabo experimentos galvánicos en animales e incluso en su propio cuerpo, algunos de los cuales le causaron gran dolor. Pero los resultados negativos lo mantuvieron escéptico hacia la idea de que la energía cerebral fuera cualitativamente idéntica a la electricidad, por eso en sus cartas y publicaciones se refirió a una “fuerza galvánica”.



El fenómeno galvánico se hizo público, conocido en todo el mundo y comenzó a ser estudiado por gran cantidad de científicos. Uno de ellos fue Alexander von Humboldt, que divulgó sus conclusiones en esta y otras publicaciones similares.

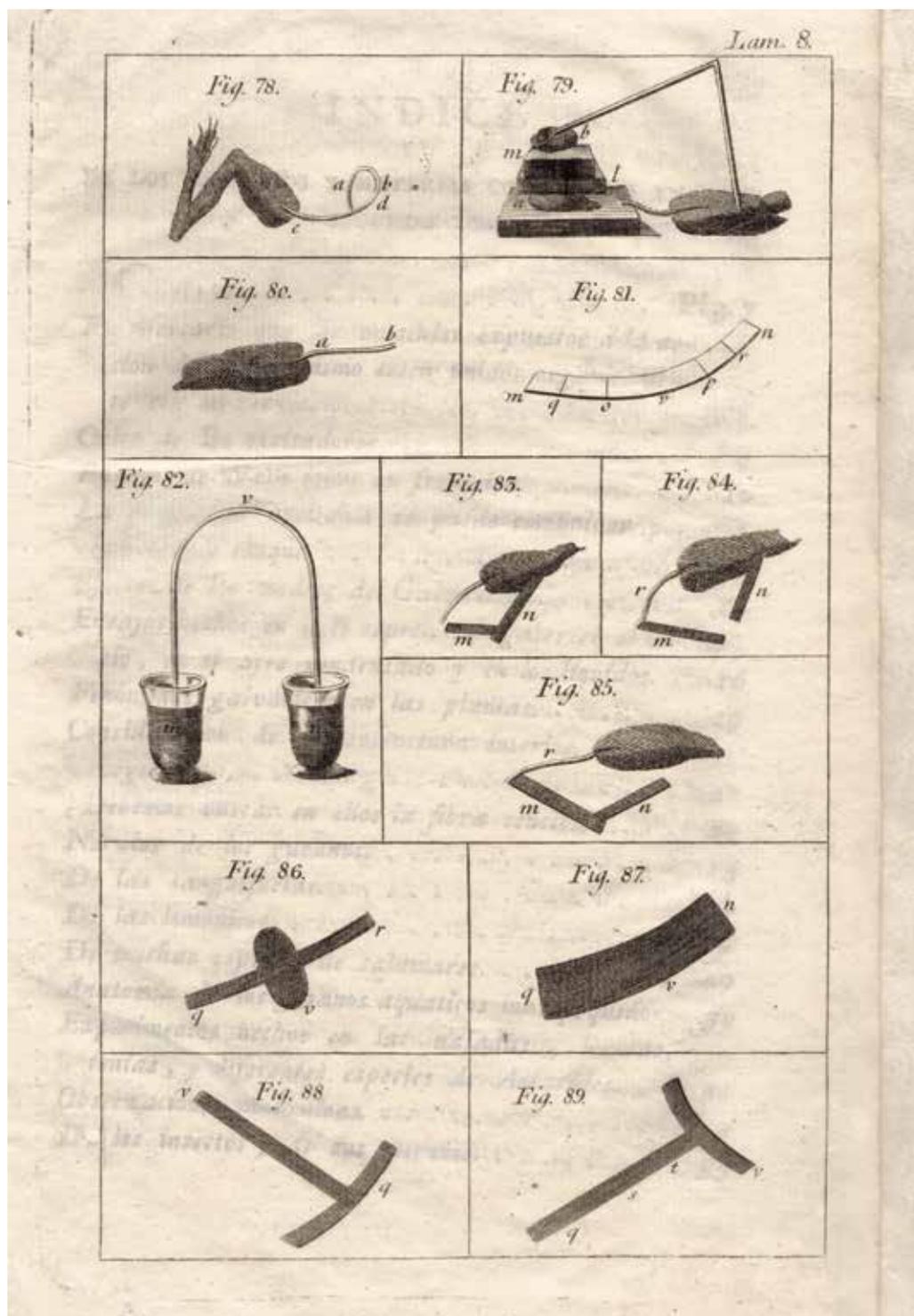


Ilustración de un experimento humboldtiano que consistía en unir los nervios y músculos de las patas de una rana muerta con un arco metálico para observar contracciones, en *Experimentos acerca del galvanismo, y en general sobre la irritación de las fibras musculares y nerviosas*, de Alexander von Humboldt, Madrid, Real Arbitrio de Beneficencia, 1803.

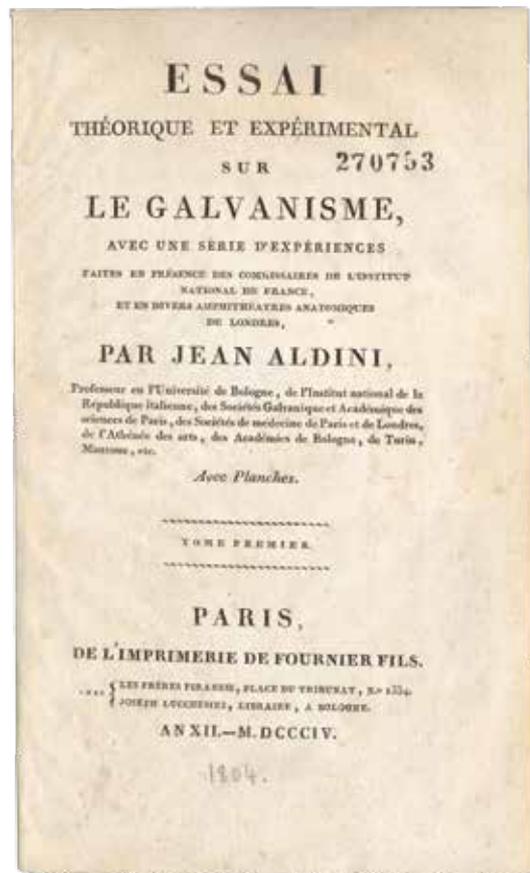


Aldini continuó la línea experimental iniciada por Galvani y desarrolló investigaciones cruciales para *Frankenstein*. En 1803 obtuvo un éxito relativo demostrando los poderes reanimatorios del galvanismo en el cuerpo sin vida del asesino George Forster. Por la estimulación eléctrica, la mandíbula del delincuente comenzó a temblar, su rostro se contorsionó y se le abrió un ojo. A continuación el cadáver cerró y levantó la mano derecha y sus piernas se movieron. Aldini impuso la moda de las llamadas “danzas de las convulsiones tónicas” hasta que al año siguiente un edicto real las prohibió y debió irse de Inglaterra por orden de las autoridades.

En la introducción mencionada, Mary también alude a los experimentos del doctor Darwin. Poeta, botanista y filósofo, Erasmus Darwin fue un autor prolífico y miembro fundador de la Lunar Society, un grupo de científicos e inventores que desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de la Revolución Industrial. Sus largos poemas –*Los amores de las plantas* y *La economía de la vegetación*, entre otros– y *Zoonomía*, su obra en prosa, analizan la naturaleza de la vida orgánica. Las tesis de Darwin anticipan la teoría de la evolución que muchos años después concibió su nieto Charles. En su poema póstumo *El templo de la naturaleza*, Darwin relata un experimento en el que unos *vermicelli* [gusanitos] de pasta cobran vida mediante un proceso de generación espontánea. Más que esta experiencia, lo que le interesaba a Mary Shelley era, según ella misma, “no lo que el doctor hizo realmente, o dijo que hizo, sino lo que entonces se decía que había hecho”. El nombre de Darwin también funciona como cita de autoridad en el prefacio que Percy escribió para *Frankenstein* en 1817: “El doctor Darwin y algunos fisiólogos de Alemania han creído que no es imposible que pueda ocurrir el acontecimiento en que se funda esta ficción”. El horizonte científico de la época se ensanchaba a la par de su imaginario y el matrimonio Shelley confiaba en ese respaldo.

Por la misma época, en el Royal College of Surgeons, los cirujanos John Abernethy y William Lawrence debatían acerca de la “esencia” de la vida y cómo diferenciarla de la materia inerte. Según el

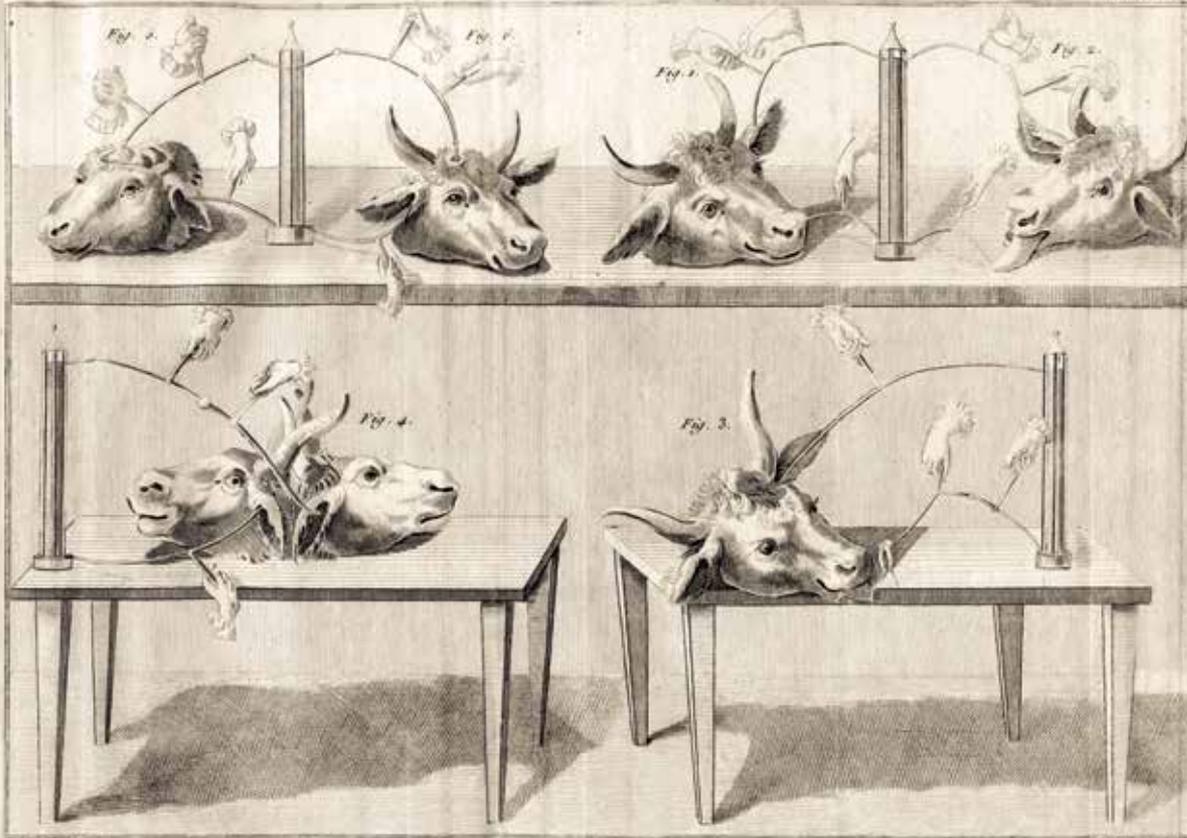
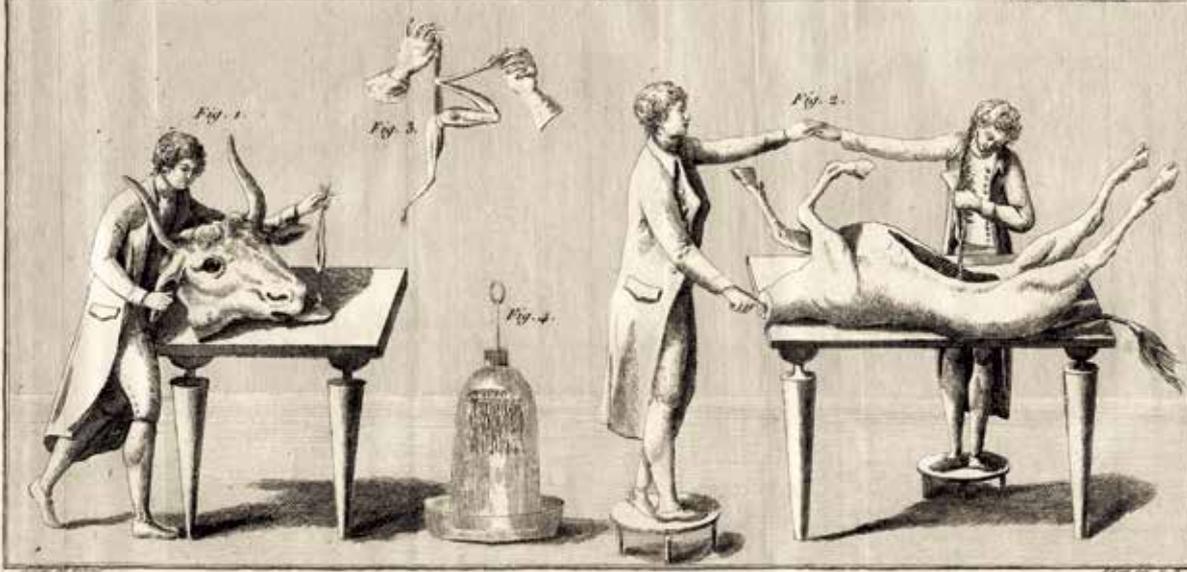
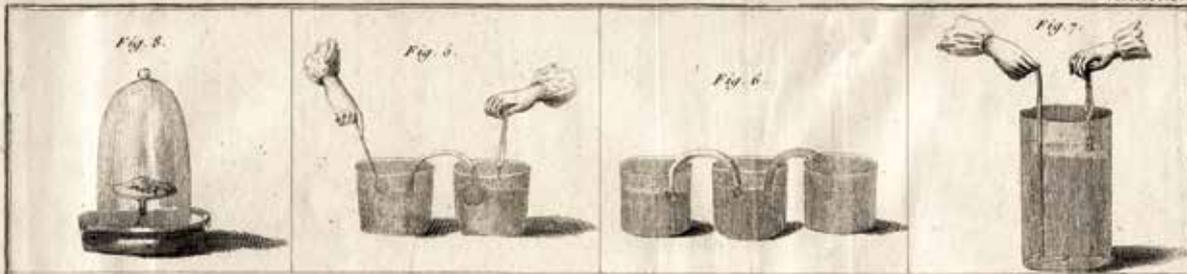
vitalismo espiritualista de Abernethy, la vida era el resultado de un principio análogo a la electricidad, una fuerza separada del cuerpo al que le infunde energía. Por su parte, Lawrence concebía la vida como el trabajo conjunto de todas las funciones corporales dentro de una estructura. Su doctrina materialista sugería la inexistencia del alma, por lo que fue acusado de socavar los fundamentos de la religión.



**A la derecha:** ilustración de los experimentos realizados con electricidad en cabezas y cuerpos de animales, en *Essai théorique et expérimental sur le galvanisme: avec une série d'expériences*, de Jean Aldini, París, Fournier, 1804, primera edición.

De gran atractivo teatral, no únicamente científico, las demostraciones de Aldini recorrieron toda Europa. Por medio de la corriente eléctrica estimulaba cabezas, troncos y extremidades de seres humanos, además de animales como vacas y perros.

**Páginas 54-55:** el espectáculo del galvanismo en acción. Aldini también experimentó con electricidad en seres vivos. Fue uno de los pioneros en usar electroshock y distintas terapias eléctricas como método para abordar ciertas enfermedades de la mente.



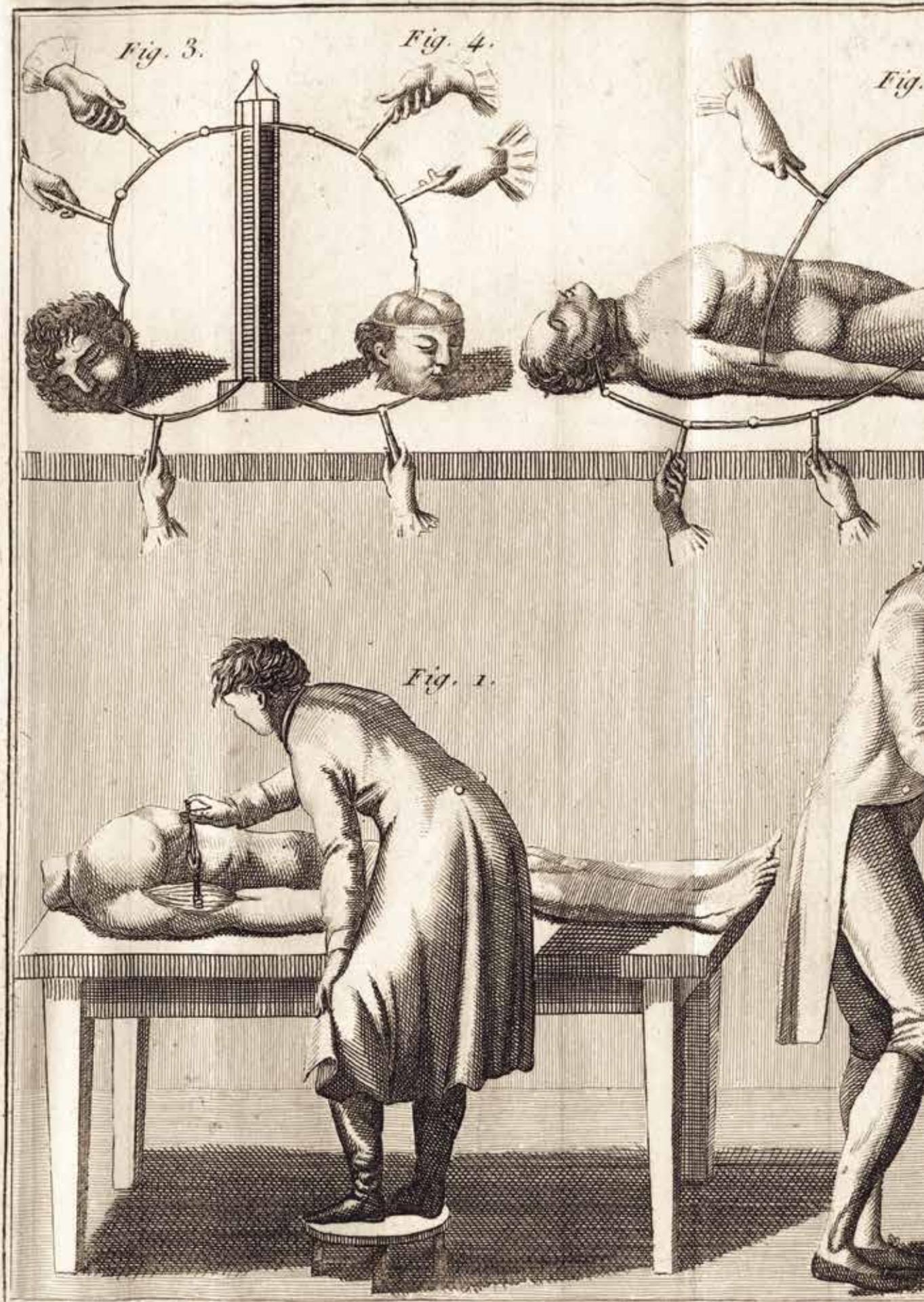
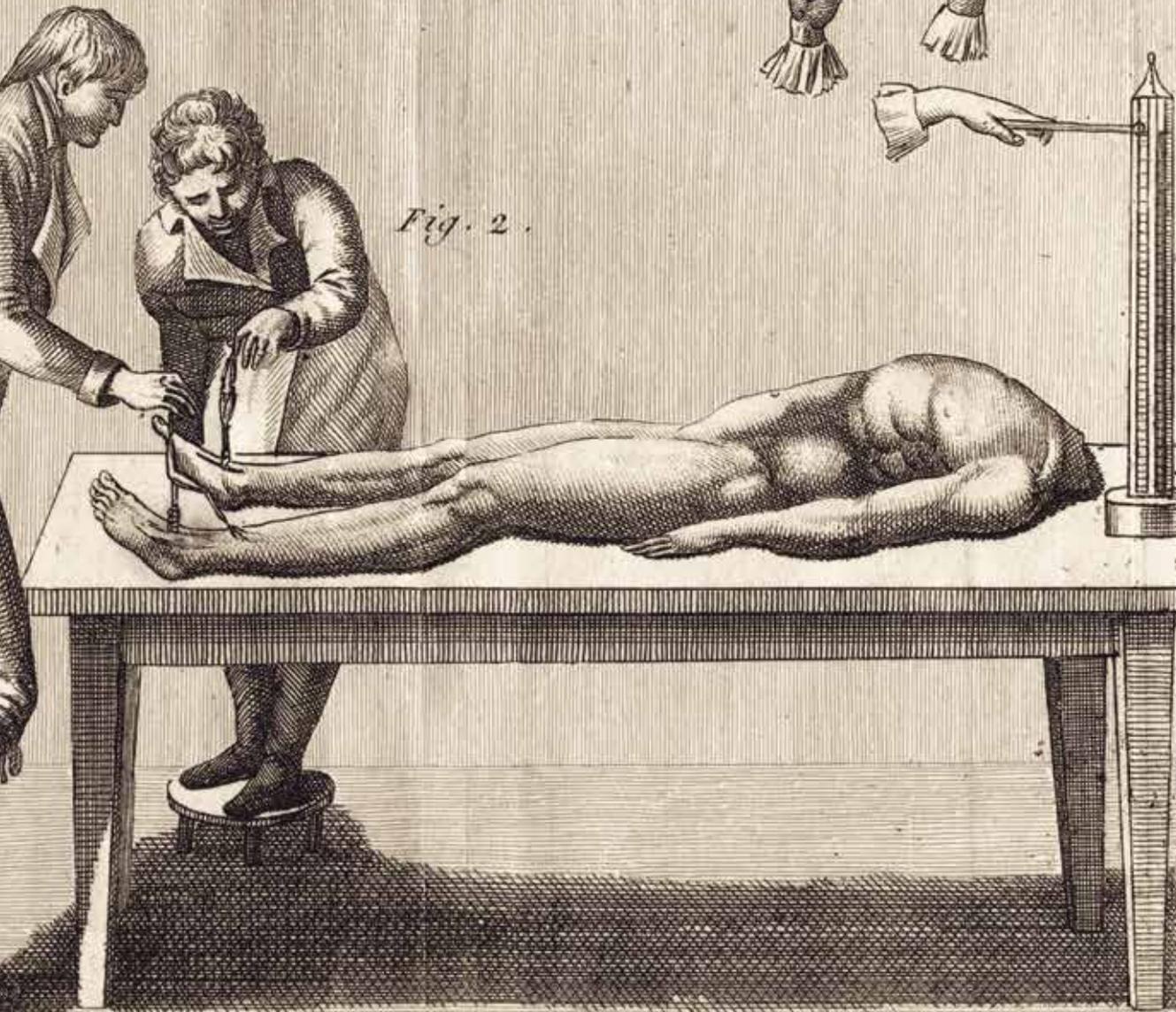
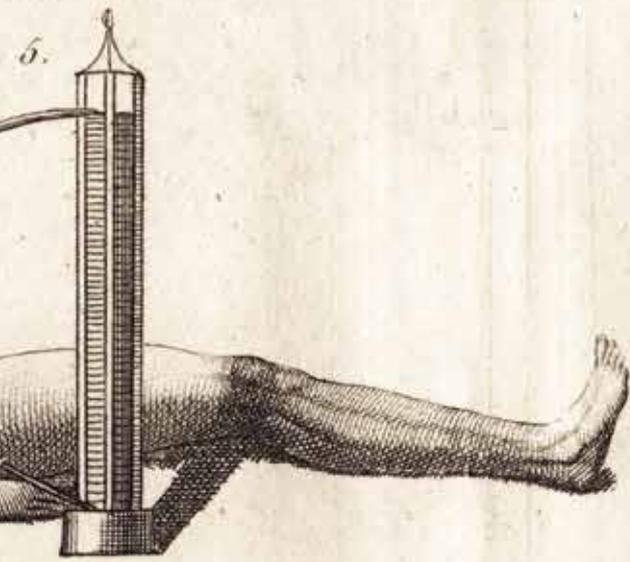


Fig. 3.

Fig. 4.

Fig.

Fig. 1.

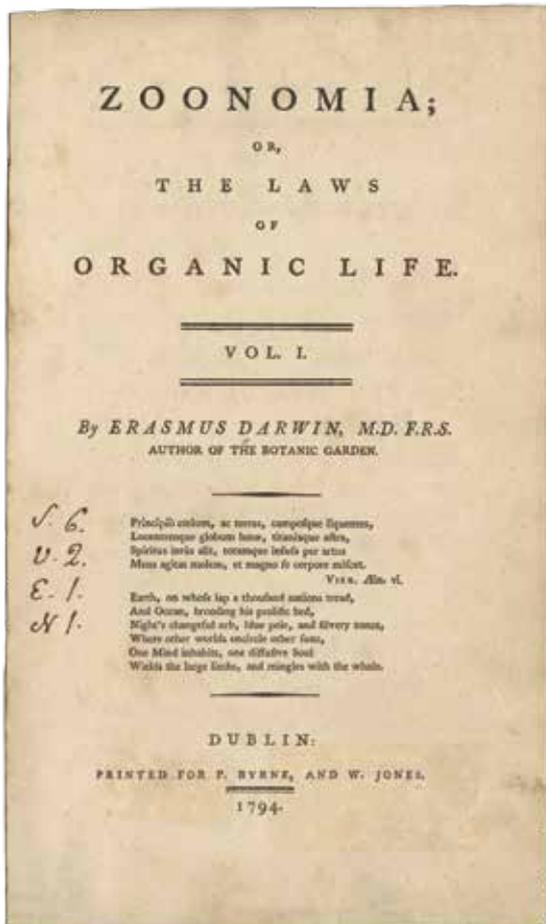




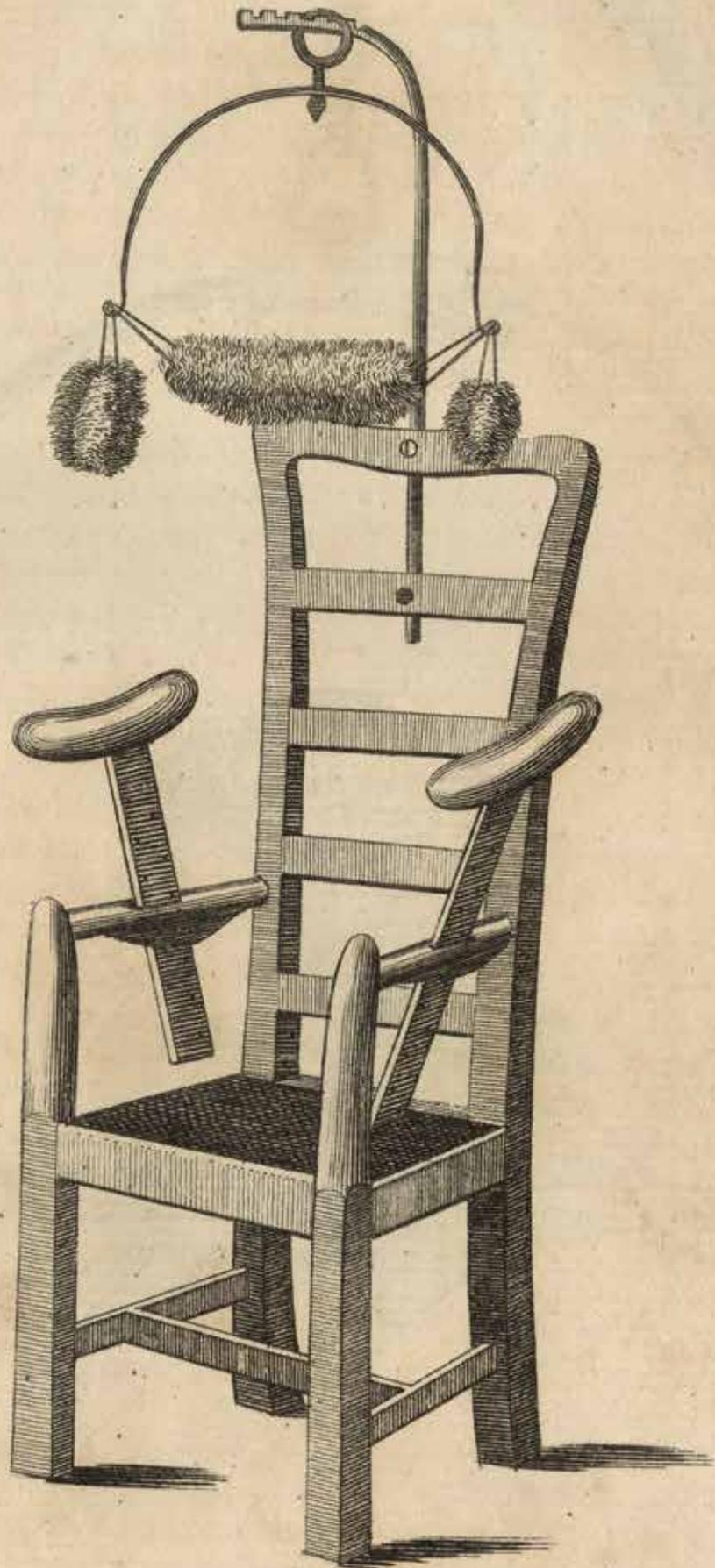
Los Shelley estaban vinculados a ambos catedráticos. Percy asistió a las clases de anatomía de Abernethy, cuyas ideas figuran en *Frankenstein*. Lawrence pertenecía al círculo de Godwin, era otro de los médicos de Percy y guiaba las lecturas científicas de la pareja. Sin embargo, Mary no tomó enteramente partido por las ideas de uno ni de otro. Así como Víctor Frankenstein es un vitalista que infunde una “chispa de vida” en su criatura, también sucumbe a un materialismo desalmado al considerarla un cuerpo caótico que merece todo su rechazo. Mary critica las tesis de Abernethy tanto como las de Lawrence: ninguna de las dos había logrado solucionar los principales problemas mé-

dicos de la época, y la propia vida de Mary –huérfana de madre al nacer y madre de tres hijos que murieron demasiado pronto– es una prueba de ello. Al margen de la trágica biografía de la autora, la ineficacia de la medicina es un principio rector de la novela y una de las mayores preocupaciones de la era romántica.

En la impresionante lista de lecturas que revelan los diarios de Mary entre 1814 y 1816 también figura *Elementos de química filosófica* (1812) de Elmer Humprey Davy, uno de los fundadores de la electroquímica. Las conferencias de Sir Davy fueron puestas, casi frase por frase, en la boca del ficticio profesor Waldman, referente de Víctor



A la derecha: instrumento utilizado por Aldini para observar las contracciones del rostro humano enervado con electricidad.





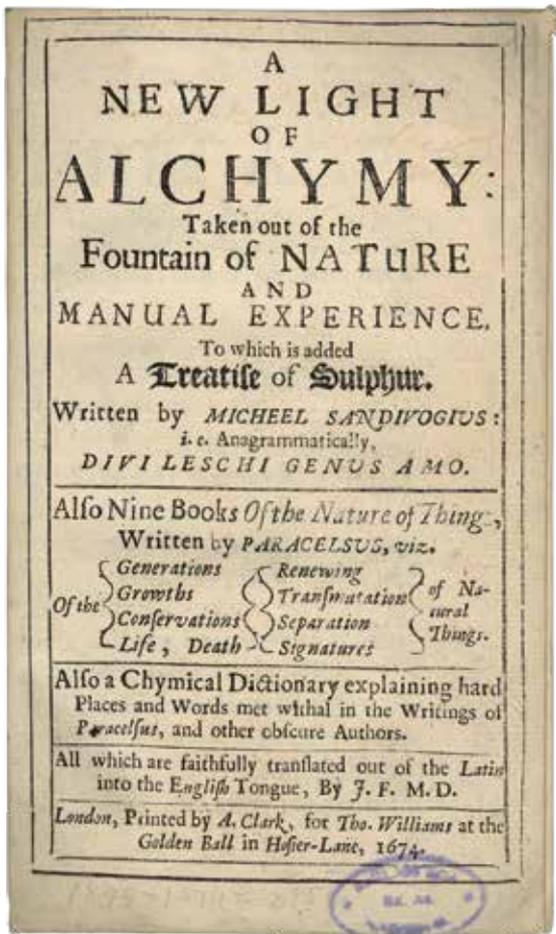
Frankenstein en Ingolstadt: “Estos filósofos [los maestros de ciencia moderna], que parecen tener manos únicamente para hurgar en la mugre, y ojos para observar microscopios y morteros, han hecho milagros. Penetran en los retiros de la naturaleza y descubren cómo trabaja en los lugares más recónditos. Han ascendido a los cielos; han descubierto cómo circula la sangre y cuál es la naturaleza del aire que respiramos. Han obtenido nuevos poderes, casi sin límites; pueden gobernar los rayos del cielo, imitar un terremoto y hasta burlarse del mundo invisible con sus propias sombras”.

Sin embargo, sus palabras no consiguen convencer a Víctor de la superioridad del saber científico por sobre la transformación de los metales o el elixir de la vida, viejos anhelos de los alquimistas. Víctor toma el camino que la ciencia ilustrada de su época

consideraba erróneo: la piedra angular de sus investigaciones es la química, heredera directa de la alquimia, y no la electricidad. Las “demenciales fantasías” de Cornelius Agrippa, Paracelso y Alberto Magno, que sus profesores en la Universidad de Ingolstadt descalifican como tonterías “mohosas y anticuadas”, exaltaban su imaginación a la hora de pergeñar su monstruo.

Autor de una obra esotérica y científica inmensa, Philippus Aureolus Theophrastus Paracelsus Bombastus von Hohenheim –más conocido como Paracelso– dominó la medicina, la botánica y la física, pero buscaba en la astrología, la teología y la alquimia los remedios adecuados para curar las afecciones humanas. Su trilogía *De homunculis*, *De natura rerum* y *Liber de imaginibus* establece la fórmula para la creación de homúnculos. Para lograr estos hombrecillos diminutos había que inseminar huevos con el espermatozoide de un hombre y conservarlos en un recipiente sellado hasta que comenzaran a moverse. Según Paracelso, sus homúnculos se desarrollaban allí de forma mucho más pura que dentro de un útero. La creación de hombres en distintas escalas evocan al golem, figura enigmática de los mitos hebreos, que Gustav Meyrink inmortalizó en la novela de 1914. A pesar de ciertas diferencias esenciales, ambas ficciones reproductivas prescinden de la mujer y sus “humores corruptos”, y suponen la idea de que el hombre, modelado por Dios a su imagen y semejanza, también podría crear vida.

Víctor Frankenstein, que leía a Paracelso precisamente porque pretendía imitar la acción del demiurgo, sabía muy bien que para dominar las fuerzas de la vida hay que conocer los secretos de la muerte. Uno de los capítulos del legendario tratado *De occulta philosophia*, de Agrippa, tiene el sugerente título de “Reanimación de los muertos, largo sueño e inedia”. Ese dato basta para entender por qué era uno de sus libros favoritos. Especie de nuevo

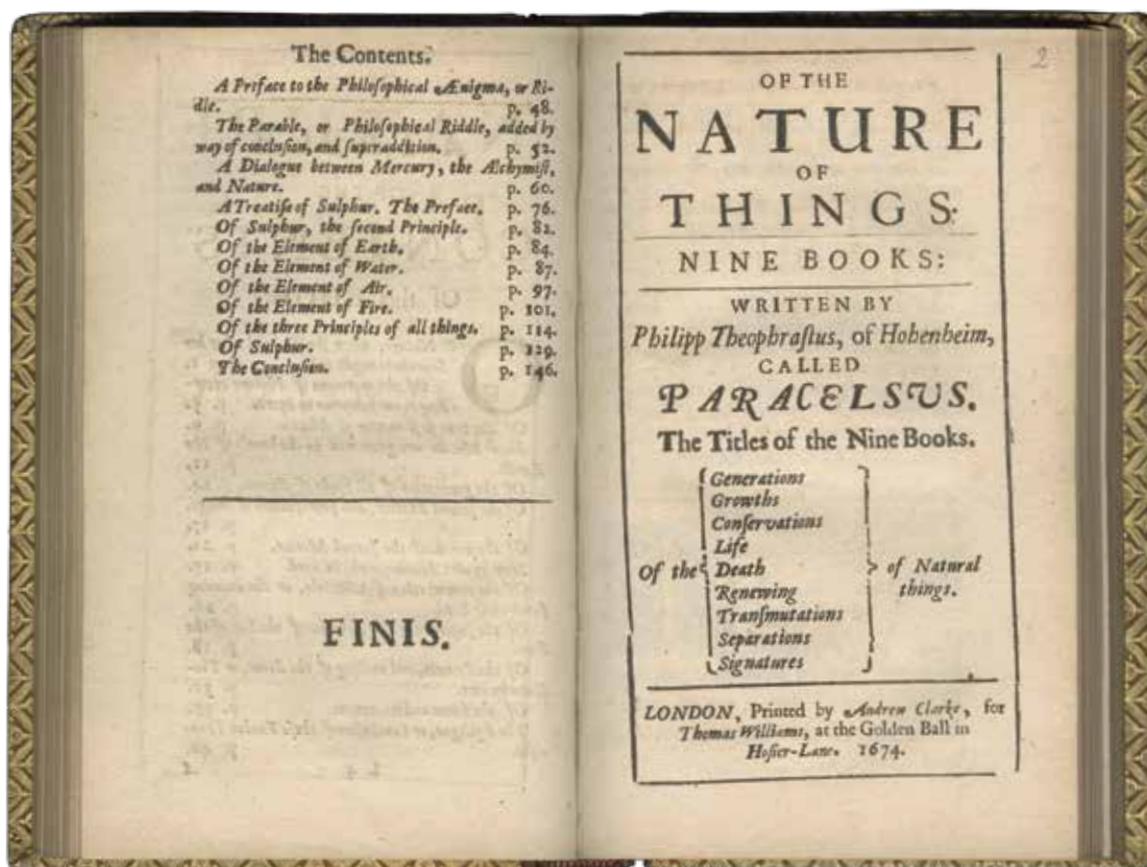


*A New Light of Alchymy*, Londres, Thomas Williams, 1674. Compilación de obras de los principales alquimistas que se conserva en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional.

Fausto, como se lo ha llamado, Agrippa fue acusado y encarcelado por brujería.

En los anaqueles del laboratorio de Frankenstein descansaban también los viejos folios de Alberto Magno: *De unitate intellectus*, *Summa de creaturis*, *Summa Theologiae*, *De vegetalibus* y *De animalibus*. En una época en que las ciencias exactas y naturales no estaban dissociadas de la filosofía, Alberto Magno aspiraba a acceder al saber metafísico a través de un conocimiento absoluto de la naturaleza basado en la observación, la experimentación y un método estricto. Se decía que había construido un sirviente artificial (¿una suerte de golem?) que luego fue destruido por su discípulo santo Tomás de Aquino.

Igual que Paracelso, que Agrippa y que Magno, Víctor Frankenstein pertenece a la antiquísima saga de los que buscan desentrañar el secreto de la vida, motivo literario que generó y continuará generando incontables obras. Mircea Eliade ha señalado que la alquimia nunca fue un conjunto de manipulaciones de la materia sino un drama existencial representado en un laboratorio. Para obtener la piedra filosofal, el alquimista debía liberar el alma del mundo, aprisionada en la materia. Frankenstein libera al monstruo de la muerte pero al darle la vida lo priva de otra cosa y entonces emerge el drama central de la novela. Más que una historia gótica, *Frankenstein* es un cóctel explosivo de saberes, creencias y fantasías. ■



*La naturaleza de las cosas en nueve capítulos* es uno de los escritos fundamentales de Paracelso. Su estudio minucioso de las cualidades naturales y las capacidades sobrenaturales de los seres revela un aspecto distinto de la naturaleza.



# El SITIO del MAL

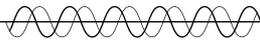
por Esther Cross



**E**n 1816, cuando Mary Shelley escribía *Frankenstein o el moderno Prometeo*, el médico François J. V. Broussais publicó en Francia su *Examen de la doctrina médica generalmente adoptada*. El mundo de la medicina se hallaba dominado por “el ruido confuso de mil voces opuestas” y era necesario “hablar alto para ser oído”, pero el libro se impuso y revolucionó algunos conceptos básicos de la teoría y la práctica médicas. Broussais no era un pensador de salón. Se había formado en el quirófano y en los hospitales de campaña. Sus ideas venían gestándose desde hacía tiempo entre colegas que, como él, ejercitaban un trabajo duro y cruento.

En Europa se hacían experimentos con animales en pos del bien mayor de la vida humana. También había que hacer autopsias. La anestesia no existía y para operar sin perder tiempo era necesario practicar con disecciones. Los estudios post mórtem servían además para conocer el cuerpo en profundidad y ajustar la exactitud de los diagnósticos y

En "La recompensa de la crueldad" (1751), perteneciente a su serie de grabados morales *Las cuatro etapas de la crueldad*, William Hogarth muestra el ignominioso proceso de la disección pública del criminal Tom Nero. Declarado culpable de homicidio y ahorcado, el cadáver de Nero es destripado y disecado de manera brutal ante una multitud de observadores. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



sus métodos. El doctor Josef Leopold Auenbrugger había descubierto recientemente el método de diagnóstico por percusión, probado y perfeccionado mediante la inyección de líquido en la cavidad pleural de algunos cadáveres. Por su parte, el doctor M. Prost llegó a practicar cuatrocientas autopsias, que a veces le llevaban “un día entero”. La labor “exigía una voluntad decidida y un valor incontestable”. Era

una tarea “repugnante” pero los médicos lograrían que algún día la medicina se apoyara “sobre cimientos indestructibles”. Daba a entender, así, que todavía operaba y salvaba vidas sobre un piso inestable. Gustara o no, había un mal necesario. Alguien tenía que hacer el trabajo sucio. Sabía que sus prácticas no eran bien vistas. Las personas necesitaban a los médicos pero también les tenían miedo.

70

A TALE OF TWO CITIES.



MR. CRUNCHER'S FRIENDS.

62

En su *Ensayo sobre la filosofía y las generalidades de la clínica médica*, de 1841, el doctor Jean-Baptiste Bouillaud defiende la práctica de las disecciones y compara la importancia de la anatomía con la imprenta. Las dos son llaves de acceso al conocimiento, requisito de la Ilustración, salida del oscurantismo. Describe el antes y después de los estudios de anatomía en términos contrapuestos de oscuridad y luz. Pero en el plano de la experiencia esa contraposición se enrarece, los límites se desdibujan y lo cierto es que los cirujanos trabajaban en un clima tenebroso. Oscuridad y luz se fusionan hasta en las descripciones de los libros de historia de medicina de esta época del auge de la disección. Dice Bouillaud: “Cuando la medicina estaba privada de la antorcha de la autopsia cadavérica no conocía más que la sombra, un vano fantasma de las enfermedades cuyo cuerpo se ocultaba al estudio”. Los médicos del siglo XVIII y XIX se preguntaban, bistori en mano, en qué lugar del cuerpo se alojaba la afección. Nació la medicina fisiológica. Sus antecesores eran intérpretes, observaban signos externos y trataban de entenderlos con explicaciones tomadas del campo de la física y la mecánica. Pero ahora los médicos eran científicos. Decían: “¿qué es la observación si se ignora el sitio del mal?”.

El sitio del mal estaba en el cuerpo. El cuerpo era la prueba y causa, la pregunta y la respuesta. He aquí las palabras del doctor Bichat, profesor legendario: “Abrid algunos cadáveres y veréis desaparecer rápidamente la oscuridad que jamás ha podido disipar la sola observación”. La verdad, como el mal, se encontraba en los cadáveres.

El cuerpo se manifestaba en dos planos. Por un lado tenían el cuerpo palpable y eso que llamaban “segunda vida”: compendio de voluntad, inteligencia y sistema nervioso, dependiente de la anatomía, que se expresaba a través de la voz de los pacientes. Pero en otro plano, ubicuo y menos localizable, había un principio secreto, una “condición dinámico vital” que animaba los cuerpos. La medicina podía ser una ciencia exacta pero la vida en sí era un misterio. ¿De dónde provenían esos cuerpos necesarios para localizar el sitio del mal y la verdad? ¿Cómo se

abastecían los cirujanos y sus estudiantes de estos materiales imprescindibles para llevar a cabo sus tareas al mismo tiempo repugnantes y heroicas, iluminadas y oscuras? Francia era un país flexible con sus estudiantes de medicina. Pero en Inglaterra, donde nació Mary Shelley, había escasez de cuerpos para la disección. Desde 1752, por edicto real, los cuerpos de los condenados a muerte eran entregados a los profesores de medicina. Se sobreentiende que la horca no daba abasto. La necesidad superaba la cantidad de cuerpos disponibles. En un proceso impulsado por la lógica de la oferta y la demanda, surgieron los ladrones de tumbas y pronto se organizó una red de compra-venta de cuerpos robados de los cementerios. Los traficantes tenían un nombre propio: les decían resurreccionistas. Las personas velaban a sus seres queridos durante varios días para evitar el robo del cadáver. Montaban guardia en sus tumbas hasta que los cuerpos entraban en descomposición. En los cementerios de esa época hay tumbas enrejadas. Un inventor patentó un cajón reforzado, como una caja fuerte. Los resurreccionistas despachaban los materiales a los profesores de hospitales y escuelas privadas de anatomía después de la medianoche. Trabajaban en invierno porque en verano el calor traía problemas de los que es mejor ni hablar.

La idea del cuerpo profanado, aunque en nombre de la ciencia, producía pánico. Cuentan que un reo sobrellevó con moderada calma la noticia de su condena a la horca pero perdió el control al enterarse de que después iban a diseccionarlo. El miedo alimentaba las imaginaciones. En revistas como *Blackwood Magazine* se perfilaba el subgénero de las historias de ladrones de cuerpos. Con un cauto recelo intelectual se habla del espíritu de las épocas. También está el miedo de una época. Durante la Revolución francesa los manicomios se llenaron de hombres y mujeres que aseguraban que les habían cortado la cabeza. En la Inglaterra de Mary Shelley la gente les tenía miedo a los resurreccionistas.

Al mismo tiempo, en las ciudades se ofrecían espectáculos con experimentos limítrofes, visitas a gabinetes físicos, museos de cera con especímenes



abiertos. El poeta Percy B. Shelley asistió a varias lecciones de anatomía durante sus años en la universidad. Así las cosas para médicos y pacientes. Entre ambos lados de la consulta, los cuerpos sin vida, materiales de estudio, que también eran sentidos como algo más. El padre de Mary Shelley, William Godwin, pensador de avanzada, amigo de científicos destacados, se negó a entregar el cuerpo de la madre de Mary para su disección cuando murió, diez días después del nacimiento de Mary. Las tumbas, como la ciencia, daban que hablar. Esas habladorías preocupaban a los médicos, que pedían discreción y seriedad a sus alumnos antes de hacer una autopsia.

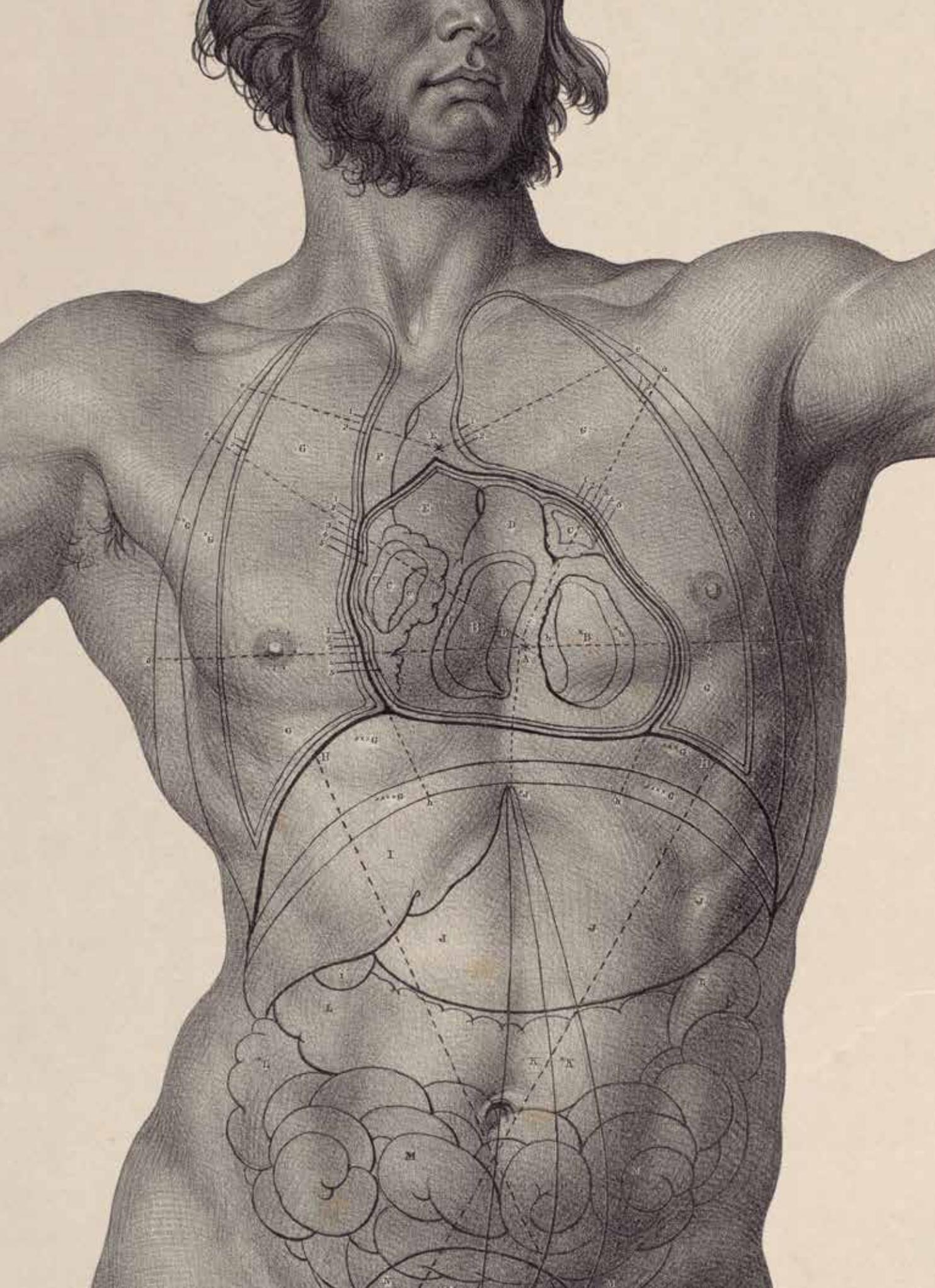
En la tercera edición de *Frankenstein*, Mary Shelley contesta una pregunta que le hacen los editores: “¿Cómo pudo una joven muchacha tener una idea tan espantosa?”. Responde con un prólogo que se ofrece como un cuerpo escrito para comprender las luces y las sombras de su tiempo. Menciona las conversaciones entre su marido y Lord Byron sobre el galvanismo y la posibilidad de dar vida a la materia inerte, sobre lo que se decía que había hecho –no sobre lo que había hecho– aclara el doctor Erasmus Darwin. No entra en detalles, no hacía falta, habla justamente sobre lo que se decía, sobre temas que estaban en el aire y eran, entonces, de público conocimiento. Cuenta que los escuchaba “casi siempre en silencio, como una testigo devota”.

Ubicada en esa perspectiva escribió una novela en la que palpita, inextinguible, el miedo de su tiempo. Los pases veloces y escalofriantes del temor, que sabe invertir perseguido y perseguidor, se activan en su historia. El doctor Frankenstein observa movimien-

tos propios de la vida en la muerte y fenómenos de descomposición, propios de la muerte, en la vida. Ese circuito, loco y lógico a la vez, no se detiene. Del mismo modo, en otro plano, el ser temible ya no es el cirujano que abre cuerpos sino el mismo cuerpo violentado en nombre de la ciencia. No en vano la palabra preferida del doctor al referirse a su criatura es “repugnante”. En su historia de soledad y abismos, el monstruo no es el que desentierra, como en los cementerios, sino el desenterrado; no es el cuerpo que no puede hablar porque perdió la vida si no un cuerpo que la recuperó y encima habla y cuánto, y cómo. Ese cuerpo animado ya no es el centro de atención de las miradas que lo estudian, ahora se levanta y vigila a su inventor. En una vuelta de tuerca alucinada y luminosa ya no es un cadáver desmembrado sino toda una colección de miembros y órganos animados por esa misteriosa condición dinámico-vital que no pierde vigencia ni misterio. ■



**A la izquierda:** rejas para proteger los ataúdes de posibles saqueos de los resurreccionistas, conocidas como *mortsafes*, en el cementerio de Kinnernie, Aberdeenshire, Reino Unido. Wellcome Collection. **A la derecha:** los resurreccionistas Jerry Cruncher e hijo, personajes de *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens, ilustrados por Frederick Barnard.



# RETRATO *de una* DESVENTURA

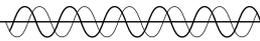
por Pablo Capanna



**E**L 4 DE NOVIEMBRE DE 1818, la Universidad de Glasgow ofrecía un macabro espectáculo abierto a estudiantes y curiosos. El doctor Andrew Ure, asistido por un anatomista, aplicaría electricidad para reanimar el cuerpo del reo Matthew Clydesdale, ahorcado el día anterior por robo y homicidio. Ure era un sabio múltiple, elogiado por Herschel y Faraday y criticado por Marx. Ahora se proponía probar que estimulando el nervio frénico activaría el diafragma y con él la respiración. Cuando lo hizo, el cadáver se agitó, pateó a un ayudante y pareció estar a punto de respirar. Pero cuando le activaron el nervio supraorbital soltó una serie de “horribles muecas de rabia, horror, desesperación, angustia, y hasta grotescas sonrisas”. Para entonces, varios estudiantes novatos se habían ido y a un caballero habían tenido que llevarlo a la enfermería.

Dos años antes, esa misma escena se le había aparecido en Suiza a una joven de 19 años en la noche del 16 de junio de 1816. “Vi al pálido estudioso de las artes sacrílegas –recordaba– arrodillado frente a

“Lámina XXV. Torso al descubierto”, de M. & N. Hanhart, en *Surgical Anatomy*, de Joseph Maclise, 1856. Wellcome Collection.



una cosa que había armado: la horrible figura de un cuerpo yacente que, por obra de algún poderoso mecanismo, daba muestras de vida y se sacudía con torpes movimientos”.

La muchacha era Mary Godwin. Sus padres le habían dado la educación más transgresora que cabía en su tiempo. Ahora, junto a Percy Shelley, formaba parte del séquito de Lord Byron, que habitaba en la Villa Diodati, a orillas del lago Lemán. Era un grupo tan promiscuo como exaltado, aunque quizá no tan demencial como lo pintó Ken Russell en *Gothic* (1986).

Cuando Byron y Polidori la desafiaron a escribir un cuento de terror, la mujer de Shelley se inspiró en aquel sueño y escribió la novela *Frankenstein*,

que llegó a publicar meses antes de la sonada experiencia de Ure.

¿La ciencia imitaba a la literatura? ¿La literatura marcaba rumbos a la ciencia? Ambas, la literatura y la ciencia, se hacían eco de las obsesiones de su tiempo. Al fin y al cabo, algunos médicos franceses ya habían intentado hacer experiencias como esas bajo el terror, cuando la guillotina los abastecía de cadáveres.

Mary Shelley solo atinó a transmitir el pavor que le había causado su pesadilla de aquella noche. No llegó a darse cuenta de que estaba creando un poderoso símbolo que renacería cada vez que la ciencia nos enfrentara con su rostro bifronte, prometiendo mejorar al mundo y amenazando con desatar

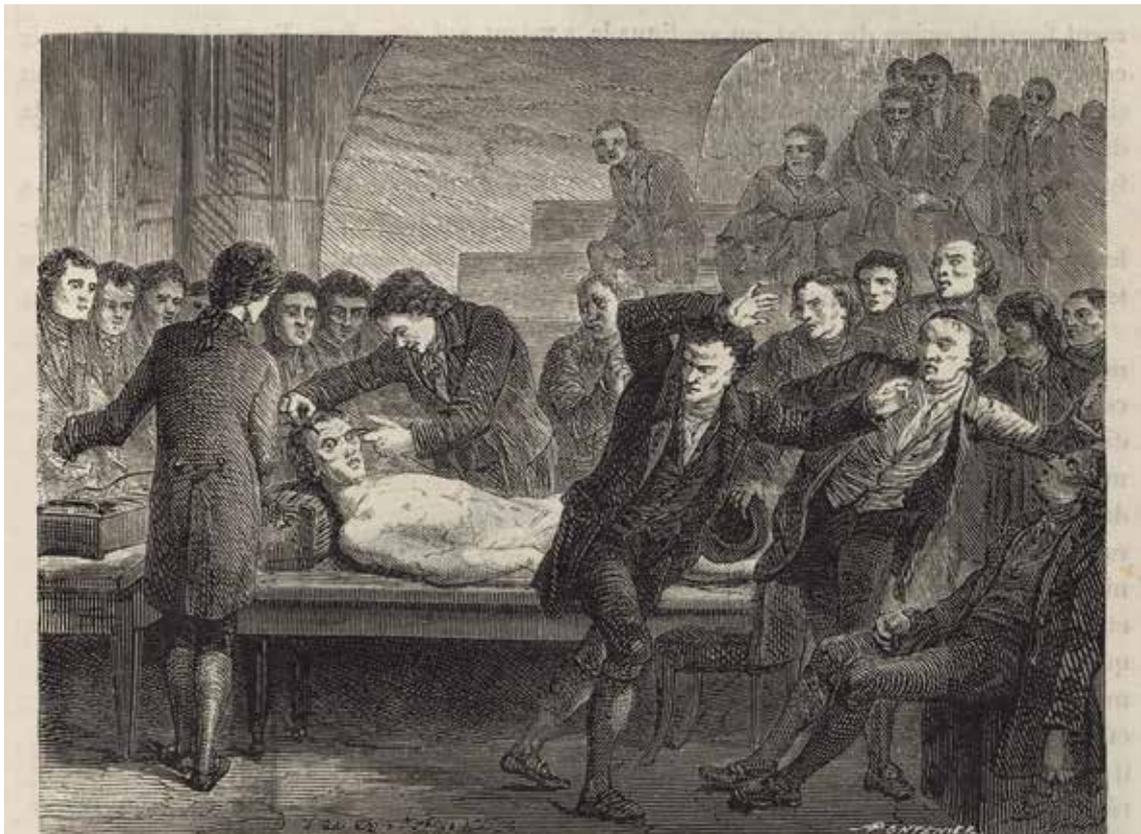


Fig. 333. — Le docteur Ure galvanisant le corps de l'assassin Clydsdale.

“El doctor Ure galvaniza el cuerpo del asesino Clydsdale”, en *Les merveilles de la science, ou Description populaire des inventions modernes*, de Louis Figuier, 1867. Houghton Library, Harvard University.

nuevos males. A esa circunstancia, Isaac Asimov la llamó “síndrome de Frankenstein”.

Frente a Byron, que escalaba los Alpes para que las cumbres admiraran su genio, y a Shelley, que le cantaba al Hombre –*Prometeo desencadenado*– Mary fue la vocera del Romanticismo más sombrío. A su Frankenstein lo tituló *El moderno Prometeo*, aludiendo tanto a la rebelión contra la voluntad divina como a la soberbia de jugar a ser Dios.

Las generaciones que siguieron eran menos propensas a especular y no volaron tan alto pero quedaron atrapadas por la figura de ese monstruo, temible y desdichado a la vez. Lo exorcizaron, le hicieron un lugar en su imaginario y hasta llegaron a sentir ternura por él. Los monstruos que suele producir la industria del horror (sean lagartos indestructibles, simios desmesurados o vampiros extraterrestres) están entregados a la destrucción y solo aspiran a provocar pánico.

Frankenstein, en cambio, es una figura casi tan conflictiva como los seres humanos, a quienes él mismo define como virtuosos y mezquinos al mismo tiempo. Quizás eso haya sido lo que le permitió resistir la parodia, la sátira y hasta la torpeza de cuantos lo usaron. El monstruo imaginado por Mary Shelley sobrevivió a la novela y tuvo infinitas reencarnaciones en el cine. Al cumplir los doscientos años aún sigue asomándose y hasta se diría que se ha multiplicado, con esas hordas de muertos vivos que desfilan por las pantallas y las calles de las grandes ciudades.

La carrera del monstruo se inició un siglo después de la novela. El cine se apropió de él desde sus comienzos, pero recién con el sonoro (1931) acabó de construir su imagen, cuando le puso el rostro de Boris Karloff y lo hizo irremediamente torpe. A partir de ahí se multiplicaron las versiones, cada vez más burdas, que enfrentaban al monstruo con toda clase de rivales. Compartió el cartel con Abbott y Costello (1948) y tuvo una versión porno producida por Andy Warhol (1973). Recuperó el humor con Mel Brooks (1974), hasta que quedó en manos de Corman, un profesional del género. Pero el *Frankenstein desencadenado* de Roger Corman

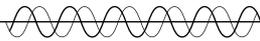
(1990), que buscó apoyo en el libro de Brian Aldiss, no fue más sutil que otros y acabó naufragando en el clásico circo de efectos visuales. Más reciente fue la versión de Kenneth Branagh (1994), donde el papel de monstruo le tocó a Robert De Niro. Branagh se propuso ser fiel al texto original, pero no dejó de tomarse algunas libertades.

En toda esta saga, la ciencia pareció acompañar la evolución del monstruo, al que la novela hacía nacer de los sueños de la alquimia, el galvanismo y la química. En 1931, cuando llegó la hora del cine, la presencia de Edison y Tesla obligó a derrochar rayos, centellas y toda la pirotecnia eléctrica posible. Para el tiempo de la película de Corman, la imaginación se había empobrecido y las descargas eléctricas ya eran abundantes como en cualquier otra película del género. Cuando le llegó su turno a Branagh ya soplaban aires posmodernos, de modo que los convencionales rayos tuvieron que conjugarse con la acupuntura china. Los promiscuos decorados, donde conviven pistones, bielas, bobinas, chispazos y coloridas nubes de humo, siguen siendo tan infaltables que merecerían un capítulo aparte.

¿Qué fue, a todo esto, del monstruo y de su creador? Si nos atenemos al monstruo de la novela, diríamos que en su infelicidad solo trata de provocar la conciencia del lector para que este lo reconozca como una metáfora de su propia condición.

El remordimiento que siente por haber echado al mundo un ser incontrolable también hace que Víctor Frankenstein se vea tan infeliz como su criatura. Si antes aspiraba a “abrir nuevos caminos, explorar poderes desconocidos y revelar los misterios más profundos de la creación”, ahora se culpa por haber levantado “un monumento viviente a la presunción, la ignorancia y la imprudencia”. En el trágico final los dos caen juntos y cada vez es más difícil discernir uno del otro.

El monstruo ha leído a Milton, a Goethe y a Plutarco, y quizá también a Rousseau. Lejos del bruto que impuso el cine, es un ser inteligente y sensible que se ha educado espionando la vida de una familia culta. No es irremediamente perverso. Le salva la vida a una niña (esa que el cine lo obliga a



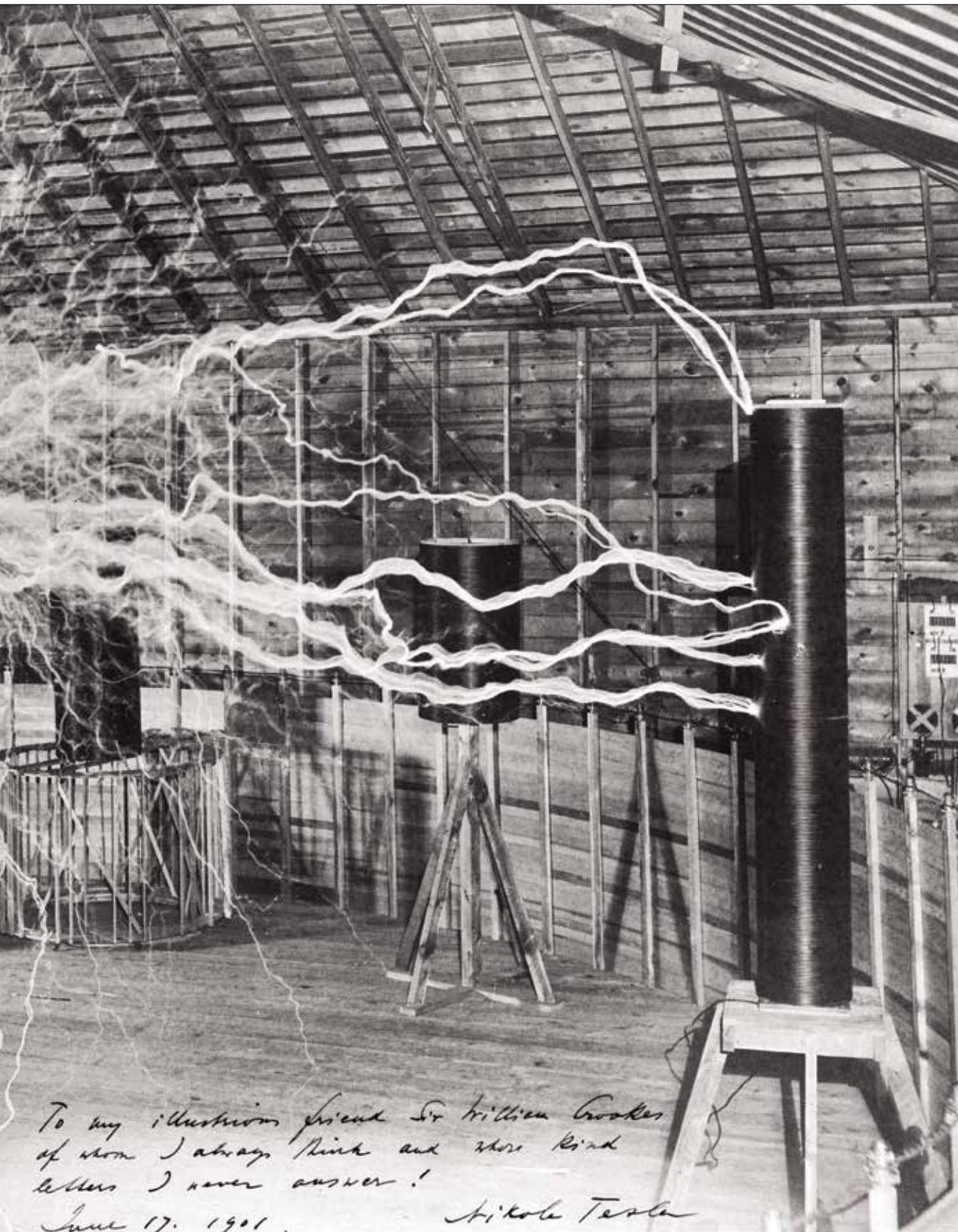
matar) pero la ingratitud de quienes siguen temiendo su aspecto repugnante desata su odio.

En el mejor estilo de Milton, el monstruo no deja de increpar a su creador, que podía haberlo hecho un Adán o un arcángel pero solo supo hacer un demonio. “Si soy malvado es porque soy desventurado... Todos odian a los desventurados y yo soy el más miserable de todos.” Desea vengarse de la humanidad tanto como Víctor, que ahora cree tener la misión de aniquilarlo.

Nada tan trágico suele verse en la filmografía de Frankenstein, donde el monstruo torpe solo es capaz de acechar y destruir, y el Prometeo de su estirpe parece haber callado para siempre. Si queremos encontrar una escena que lo evoque no tendremos que buscarla en las aventuras de Frankenstein sino en otro clásico, el *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Es la escena donde el androide más cruel culpa a su fabricante como si fuera un gnóstico que increpa al demiurgo por haberle dado un cuerpo fugaz e imperfecto. La escena, que no está en el libro de Philip K. Dick, es el mejor tributo cinematográfico al mito de Frankenstein. Pero el mejor de los homenajes literarios sigue siendo el *Frankenstein desencadenado* (1973) de Brian Aldiss. ■



Fotografía de Nikola Tesla, 17 de junio de 1901. Wellcome Collection.



To my illustrious friend Dr William Crookes  
of whom I always think and whose kind  
letters I never answer!  
June 17. 1901. Nikola Tesla



# .4

“Ella también podía rechazarlo asqueada, en favor de la belleza superior del hombre; ella podía dejarlo y él quedarse otra vez solo, exasperado por el nuevo insulto de que lo abandonara una de su propia especie. Pero aun cuando dejaran Europa y habitaran los desiertos del nuevo mundo, uno de los primeros resultados de esa simpatía que el demonio tanto ansiaba, serían los niños, y una raza de diablos se propagaría por la tierra, convirtiendo tal vez la existencia de la especie humana en un estado precario y lleno de terrores”.

Mary Shelley, *Frankenstein*





*Engraved by Ridley from a Painting by Opie . . .*

M<sup>RS</sup>. WOLLSTONECRAFT.

*Pub<sup>d</sup> for the Proprietors of the Monthly Mirror, by T. Bellamy, King St. Covent Garden Feb<sup>r</sup> 1796.*

# CRÍTICA *de* *la* RAZÓN PATRIARCAL



**M**ARY WOLLSTONECRAFT perdió la vida diez días después de tener a su primera y única hija, Mary Godwin. Condenada a conocer a su madre a través de sus libros, Mary asumió tempranamente la importancia de luchar por la justicia como ideal supremo. Sus padres eran intelectuales contestatarios pero podría decirse que, durante su corta vida, Mary Wollstonecraft siempre estuvo unos pasos más adelante que su marido, William Godwin. Cuando en 1793 se publicó la *Investigación acerca de la justicia política y su influencia en la virtud y la dicha generales*, de Godwin, ya circulaba la *Vindicación de los derechos del hombre* (1790), escrita por su futura esposa. Esa diferencia de tres años no opaca la radicalidad de Wollstonecraft, mayor aún que la de Godwin respecto de sus concepciones acerca de la justicia. Prueba de ello es su *Vindicación de los derechos de la mujer*, obra de 1792, que dará que hablar a varias generaciones. Al afirmar que las mujeres y los trabajadores estaban en idéntica desventaja frente al poder político, Wollstonecraft le daba una nueva vuelta de tuerca a la batalla por la igualdad de derechos.

*Mrs. Wollstonecraft* (1796), de John Opie (ilustrador) y William Ridley (grabador). New York Public Library Digital Collections.



La pequeña Mary creció leyendo los textos de su madre, que proclamaban la necesidad de una igualdad educativa entre la mujer y el hombre, advirtiendo que la presunta debilidad femenina, admitida como innata, era el resultado de una cultura desigual. Wollstonecraft denunciaba las fallas de la instrucción que recibían las mujeres, cuya orientación buscaba convertirlas en objetos de contemplación. Se formaba a las niñas en valores frívolos ligados a un ideal de belleza hecha de encantos superficiales para despojarlas de sus auténticas virtudes, destruir la fortaleza de su carácter y obtener de ellas una obediencia ciega. Una educación intelectual, completa y abierta les brindaría, en cambio, las mismas oportunidades que a los hombres.

Mary hereda esta actitud insurgente y provocadora. A los 16 años se involucra con Percy, un hombre casado a quien besa por primera vez sobre la tumba de su madre. Y más allá de la rebeldía adolescente, construye una obra claramente feminista que afirma la herencia materna. En novelas posteriores a *Frankenstein*, esa perspectiva es la que permite leer entre líneas tanto el mito de su madre real como la figura, explotada por la crítica del siglo XX, de la madre creadora de mitos, artista y narradora. *Proserpina*, por ejemplo, es un drama de 1832 basado en el mito griego de Deméter y Perséfone. La versión de Mary Shelley pone de relieve la resistencia que una comunidad de mujeres le opone a la violencia y la tiranía masculinas. La solidaridad femenina reaparece en *Lodore* (1835), novela en la que las protagonistas también se destacan sobre el fondo de una cultura patriarcal opresora. No es necesario, sin embargo, remitirse a estas últimas obras para encontrar en Shelley el germen feminista. La bondad de las mujeres y la fuerte voluntad para defender la vida que muestran *Prosperine* y *Lodore* son el reverso de algo que ya está presente en *Frankenstein*. Robert Walton y Víctor Frankenstein menosprecian el afecto del hogar. El hecho de que sean dos personajes masculinos y científicos los que ponen en riesgo la seguridad familiar ha sido leído, sobre

todo a partir de los ochenta, como una crítica al modelo prometeico entendido como modelo masculino.

En el contexto de una crítica feminista, el científico representa la matriz patriarcal porque busca el dominio de toda la naturaleza y, por lo tanto, de la función reproductiva de la mujer. En *Frankenstein*, el hombre es incapaz de reemplazar a la madre o de cumplir sus funciones. Por eso, cuando el fruto de su trabajo cobra vida e instintivamente como un recién nacido se acerca a su padre, Víctor se aterroriza y lo rechaza. El innegable poder de la naturaleza aparece en las fuertes tormentas y en las enfermedades que aquejan al científico; pero también en la forma en que el doctor Frankenstein ve a su criatura. Siendo él quien lo ensambla con las partes de varios cadáveres, se ve privado del instinto maternal y rechaza aquello que creó por ser distinto al resto de los hombres. Esta diferencia respecto de la norma excluye a la criatura del ámbito humano y la transforma en monstruo.

*Frankenstein* muestra que la ciencia es un instrumento que genera sentido, conocimiento y poder: produce identidades, establece límites entre los sujetos, discrimina lo “normal” y lo “patológico”. Y esta clasificación se hace en torno al modelo patriarcal. La *Vindicación de los derechos de la mujer* –cuya autora había sufrido en carne propia las injusticias del mercado laboral– desarrolla la tesis anterior desde un punto de vista económico. Al llevar a la ficción la hipótesis de Wollstonecraft, Shelley cuestiona la razón científica patriarcal, que considera a la mujer como “segundo sexo”: igual que el monstruo, la mujer aparece como un reflejo deformado de la auténtica fisonomía humana. Por eso la novela insiste en que la criatura, inocente en su nacimiento, se envilece por el espanto que produce su aspecto. No existe pobreza de espíritu innata, es la falta de oportunidades y de educación lo que produce esas aberraciones monstruosas. Ya lo había representado Goya en su grabado: los sueños de la razón engendran monstruos. ■

A  
VINDICATION  
OF THE  
RIGHTS OF WOMAN:  
WITH  
STRICTURES  
ON  
POLITICAL AND MORAL SUBJECTS.

---

By MARY WOLLSTONECRAFT.

---

VOL. I.  
THE SECOND EDITION.

---

L O N D O N:  
PRINTED FOR J. JOHNSON, N<sup>o</sup> 72, ST. PAUL'S CHURCH YARD.

---

1792.

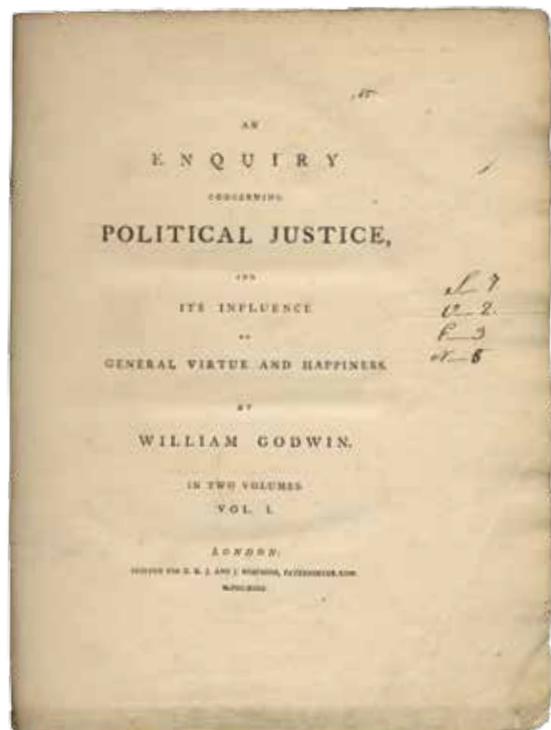
## ✘ MARY SHELLEY: EL PENSAMIENTO COMO HERENCIA

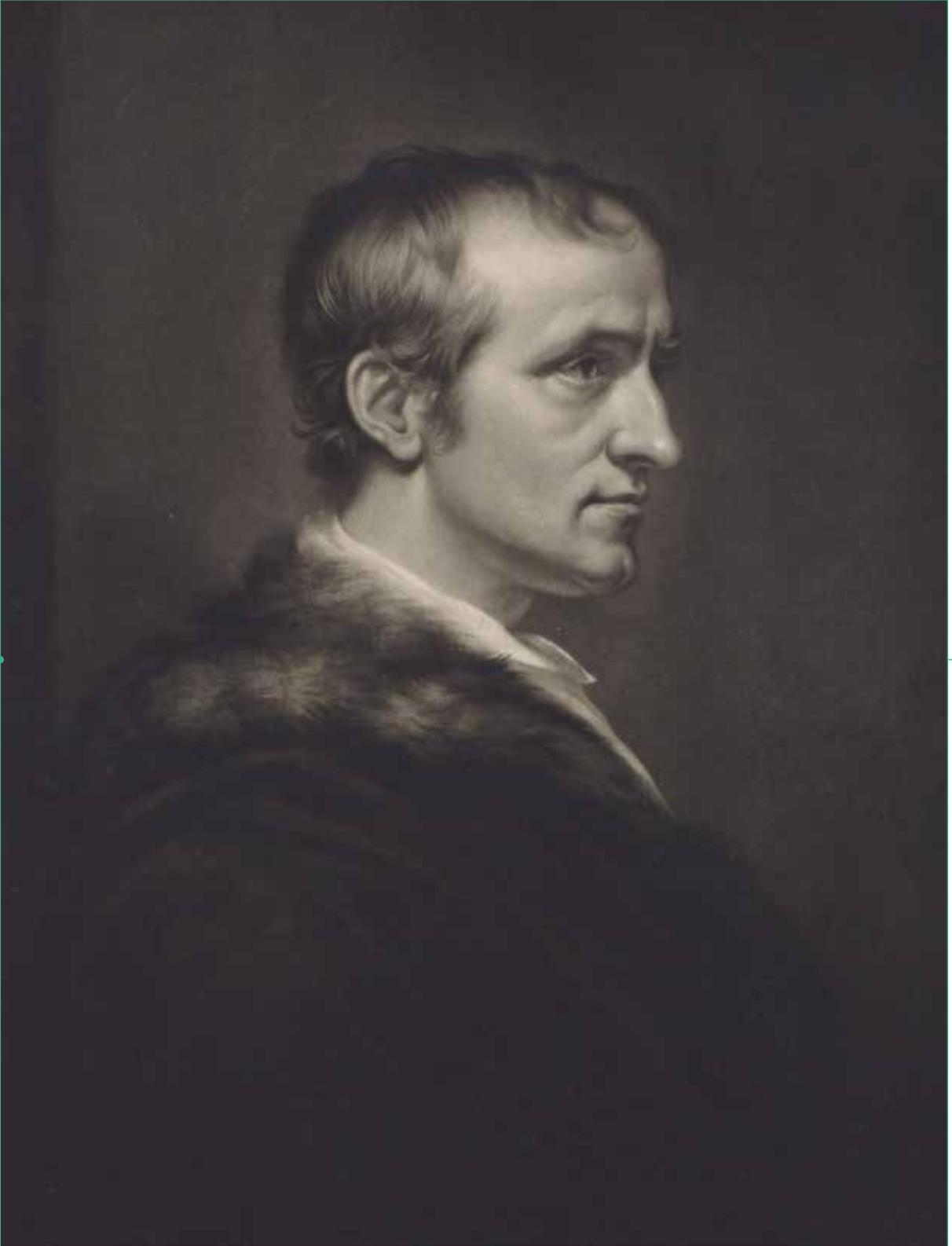
### Mary Wollstonecraft (1759-1797)

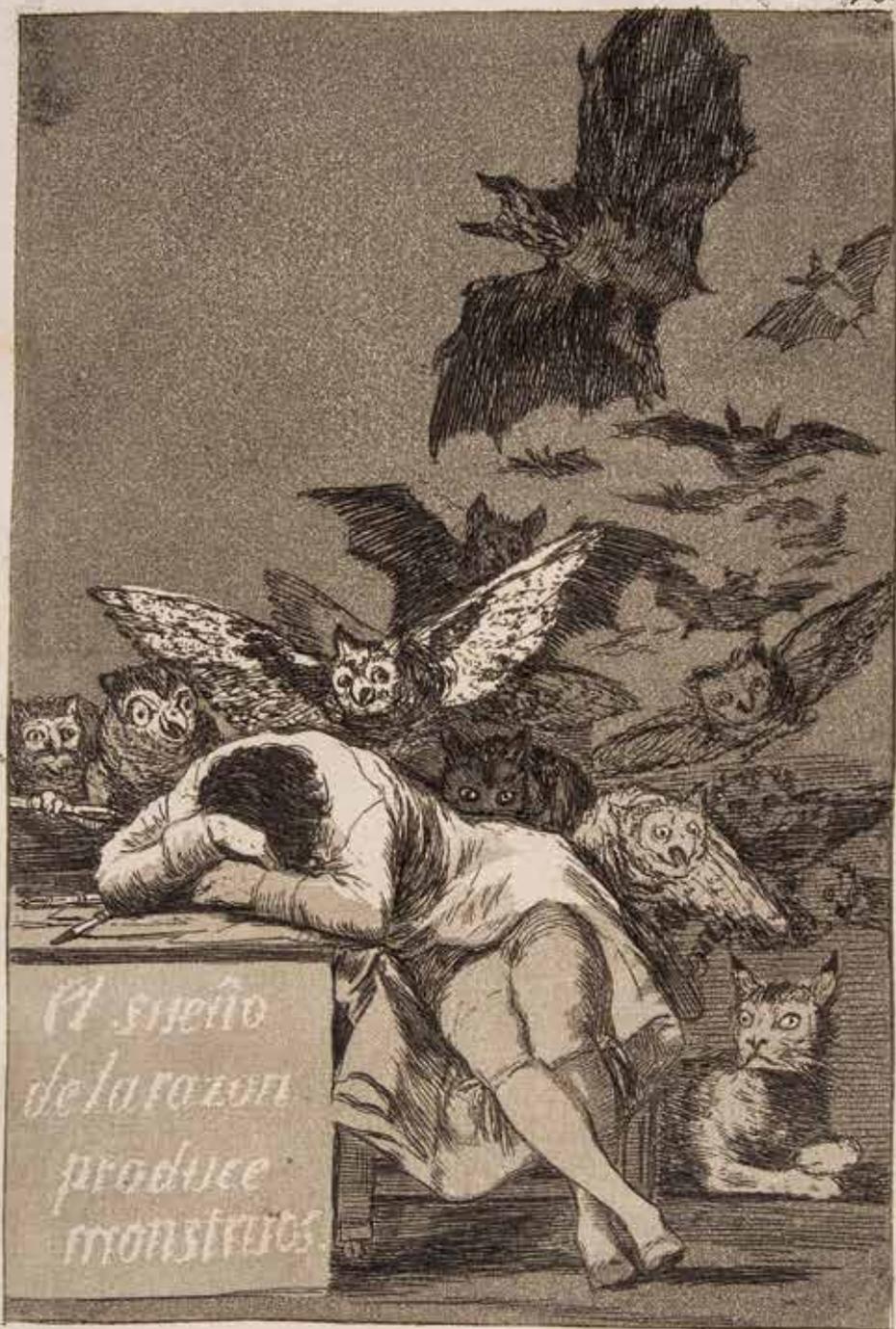
Aunque es mayormente conocida por ser la madre de Mary Shelley, Wollstonecraft fue una pionera del pensamiento feminista. Escribió y tradujo numerosos libros, entre ellos obras de ficción, tratados filosófico-políticos y antologías literarias. Su trabajo intelectual fue deudor de la Revolución francesa, pero aún más radical: además de rehuir los mandatos sociales para convertirse en una intelectual, denunció la educación desigual que recibían las mujeres y pregonó tempranamente la importancia de una formación basada en algo más que las apariencias y las conductas dóciles. Su obra, muy contundente para la época, no fue bien recibida; los ideales de justicia que defendió en vida sólo serían reconocidos en forma póstuma como revolucionarios y feministas. En *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), escribió: "Probablemente la idea prevaleciente de que la mujer fue creada para el hombre haya surgido de la historia poética de Moisés; no obstante, como se puede presumir que muy pocos de los que le han dedicado algún pensamiento serio al asunto han creído jamás que Eva era, literalmente, una costilla de Adán, debe permitirse que la conclusión se venga abajo o sólo se admita para demostrar que el hombre, desde la antigüedad más remota, ha considerado conveniente ejercer su fuerza para dominar a su compañera y emplear su imaginación para manifestar que ésta debía doblegar su cuello bajo el yugo porque toda la Creación fue fundada de la nada para su conveniencia y placer".

### William Godwin (1756-1836)

El trabajo intelectual de William Godwin supuso un hito en el pensamiento inglés en pleno apogeo de la Revolución francesa, pues planteaba la inexistencia de principios innatos de conducta humana, negaba la predisposición del individuo al mal y sostenía que el hombre es perfectible mediante una educación virtuosa. La criatura de Víctor Frankenstein es un fiel reflejo de esta reflexión: inocente en su nacimiento, se transforma en monstruo por la exclusión y el desprecio de la sociedad. Godwin también es considerado un pionero del pensamiento anarquista. En *Investigación sobre la justicia política y su influencia en la virtud y felicidad de la gente*, escribió: "He ahí la más espléndida etapa del progreso humano. ¡Con qué deleite ha de mirar hacia adelante todo amigo bien informado de la humanidad, para avizorar el glorioso momento que señala la disolución del gobierno político, el fin de ese bárbaro instrumento de depravación, cuyos infinitos males, incorporados a su propia esencia, solo pueden eliminarse mediante su completa destrucción!".







El sueño  
de la razón  
produce  
monstruos.

# MITOS *y* MONSTRUOS

por Marina Warner



**L**A CULTURA POPULAR contemporánea está repleta de monstruos: robots, ciborgs, aliens, demonios, mutantes, vampiros y replicantes. La desintegración de los bloques políticos tradicionales y la aparición de nuevas fronteras nacionales, las feroces guerras actuales, las catástrofes mundiales, las amenazas de desastres ecológicos son todos peligros que alimentan las fantasías de lo monstruoso. Al mismo tiempo, los logros científicos en genética, reproducción, cirugía cosmética y trasplantes han reanimado las ansiedades éticas no resueltas sobre la fabricación de nuevos seres. Estas preocupaciones se reflejan en los mitos que existen en todos los niveles de la cultura. Mitos y monstruos han ido juntos desde la primera poesía de Sumeria. La palabra “mito”, del griego, refiere a una forma discursiva, mientras que la palabra “monstruo” se deriva de *monstrum*, vía *moneo*, y encierra las nociones de aconsejar, de recordar, sobre todo de advertir. Pero *moneo*, en la palabra *monstrum*, ha caído bajo la influencia del latín *monstrare*, “mostrar”, y la combinación

“El sueño de la razón produce monstruos” (1799), de Francisco de Goya, perteneciente a la serie de grabados *Los caprichos*. Metropolitan Museum of Art Digital Collection.



caracteriza perfectamente la forma de hablar que adopta el mito: un mito muestra algo, emite una advertencia, aconseja y cuenta, poniendo en juego, muchas veces, formas e invenciones fantásticas: monstruos. Los mitos definen a los enemigos y, al mismo tiempo, definen quiénes somos y qué queremos. Cuentan historias para imponer la estructura y el orden. Como la ficción, pueden decir la verdad, incluso cuando la están inventando.

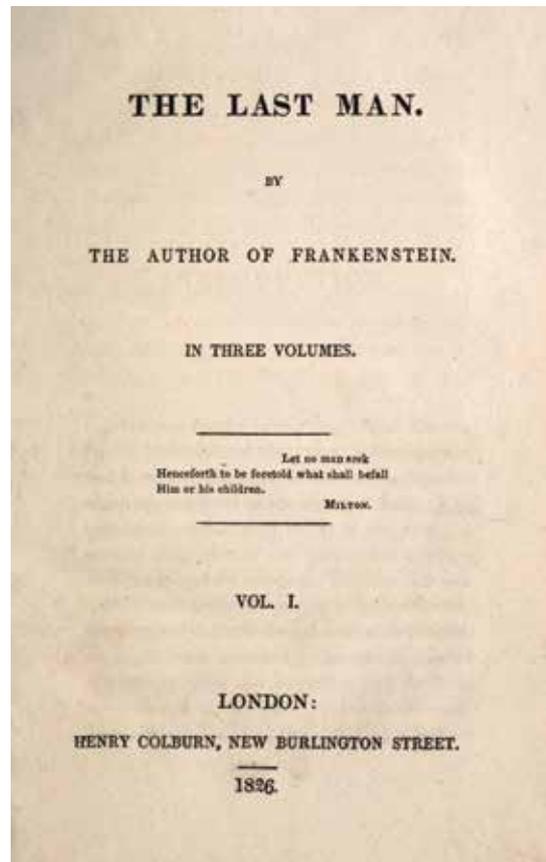
La aparición de monstruos es intrínseca a las historias mitológicas. Dragones, serpientes y bestias se multiplican en las genealogías de los dioses y los orígenes del mundo creado. La presencia de monstruos marca el comienzo de naciones y de ciudades; basta recordar a San Jorge y el dragón; o a Cadmo, que sembró los dientes de un dragón para construir Tebas. Es que el caos amenaza de muchas formas a las posibles civilizaciones: el héroe Belerofón, por ejemplo, fue capaz de someter a la mujer-monstruo Quimera (que asolaba los campos fértiles y devoraba el ganado) volando sobre Pegaso y atravesando su ardiente garganta con una flecha. El nombre de Quimera llegó a significar “ilusión”: el último monstruo de monstruos es una criatura que respira y sin embargo es un espectro. Muestra algo real que al mismo tiempo existe solo en la mente.

La razón puede estar despierta y engendrar monstruos. Intensos, fantásticos e insustanciales como son, materializan temores y deseos verdaderos: encarnan un significado profundo a un nivel psíquico. Estamos viviendo en una nueva era de fe, en cierto modo, de fabricación de mitos, de monstruos, de quimeras. Y estas quimeras definen a la identidad humana y, en especial, el papel del varón.

La novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, publicada en 1818, se ha convertido en una parábola contemporánea de la ciencia pervertida, pero esta lectura omite el mensaje más urgente de la autora. Mary Shelley plantea la posibilidad de que un hombre pueda hacer un monstruo a su propia imagen y demostrarse incapaz de hacerse responsable de él. Cuando la criatura enfrenta finalmente

a Víctor Frankenstein, el creador que le rehúye, le suplica:

–Soy tu criatura, y seré hasta amable y dócil a mi señor y rey natural si tú representas tu parte también, la de ser dueño mío. Oh, Frankenstein, no seas justo con todos y duro solo conmigo, para quien debes más justicia y hasta clemencia y afecto. Recuerda que soy tu criatura; debería ser tu Adán, pero soy más bien el ángel caído, a quien tú expulsas de la alegría por ningún mal. Veo dicha en todos lados, de la que yo solo estoy



*The Last Man* [El último hombre], novela posapocalíptica de Mary Shelley que presenta retratos semibiográficos de figuras pertenecientes al círculo de Shelley, como Lord Byron y el mismo Percy. Ya distanciada de los ideales románticos, la autora continúa cuestionando la posición privilegiada del hombre no solo en cuanto género sino también en cuanto especie. En su negativa de ubicar a la humanidad en el centro del universo, *El último hombre* constituye un desafío profundo y profético al humanismo occidental.

irrevocablemente excluido. Fui bondadoso y bueno; la miseria se convirtió en mi amiga. Hazme feliz y volveré a ser virtuoso.

—¡Fuera! No voy a escucharte. No puede haber sociedad entre tú y yo. Somos enemigos. Fuera o probemos nuestra fortaleza en una pelea, en la que uno deberá caer.

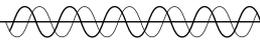
Víctor Frankenstein rechaza y quiere destruir al ser que ha creado a partir de su propia inteligencia e imaginación; solo puede huir, y luego, ante la confrontación, ofrecer combate mortal —con el deseo de resultar victorioso, como indica su nombre—. La obra propone una deslumbrante alegoría de la presencia doble de los monstruos: en un nivel, son emanaciones nuestras; pero en otro, son percibidos como desconocidos, abominables e independientes, de modo tal que podemos negarlos y echarlos al olvido con solo tocar un botón.

Los monstruos, en el nuevo pandemio pesadillesco de la cultura popular, tienen algo en común que los distingue de forma decisiva de la antigua Hidra, Medusa o Quimera: no emanan de la naturaleza sino que son hombres o fabricados por el hombre. La criatura de Frankenstein es el precursor inmediato en esto. Pero Shelley no crea una figura guerrera superior para vencer a su monstruo: su novela ruega por la criatura, que sería capaz de bondad si Frankenstein solo la amara, le enseñara y la incluyera, en lugar de abandonarla a su estado de paria. El remedio para la arrogancia de Frankenstein no reside en destruir al monstruo; Shelley se expresa explícitamente en contra de lidiar con el mal a través de proezas letales heroicas. Tácitamente, ella redirecciona lo monstruoso en la imagen de su creador: la criatura que sale de Frankenstein como invención suya, es también su doble y actúa para definirlo. Aquí, la bestia es la que sabe esto y presiona a su hacedor para que la acepte. La hostilidad inmediata y asesina de Frankenstein hacia su creación guarda relación con la propia desilusión de Mary Shelley con su padre, su marido y sus ambiciones revolucionarias. Pero su impulso primario está localizado

en el propio autodesprecio que padece su héroe: su brillante y extraordinario libro inaugura una nueva raza de monstruos, que no son en el fondo desconocidos, sino nuestros hermanos o nosotros mismos.

Cuando la mitología popular ubica a personajes como Slughathon o Robocop en el centro de la escena, y los aniquila luego, se están conjurando los productos pervertidos de la inteligencia humana. Pero a diferencia del libro de Mary Shelley, estas tramas rechazan de manera casi invariable el fruto de la ciencia y proponen la derrota del monstruo enemigo a través de la fuerza. Nadie en este tipo de historias aprende a hablar un idioma como lo hace la criatura de Frankenstein de manera tan conmovedora y detallada, cuando escucha escondido las lecciones de francés transmitidas por la familia De Lacey a la fugitiva árabe Safie. En los cuentos actuales de conflicto y exterminio el monstruo nunca dice: “Soy maligno porque soy horrible” o “Háganme feliz y otra vez seré virtuoso”. Las frases suenan absurdas porque estamos muy acostumbrados a esperar que el héroe no tenga otra forma de manejar a los monstruos que matándolos.

Los monstruos que manifiestan su naturaleza, como la criatura de Frankenstein, presentan claramente blancos más sencillos que los monstruos disfrazados. El engaño es un tema presente en la historia del género fantástico, género que constituye en sí mismo un intento de engaño. Este aspecto logra una apoteosis brillante con los replicantes de *Blade Runner*, la película de Ridley Scott. Los replicantes son androides, inmunes, casi invulnerables, pero parecen humanos y han sido provistos artificialmente de recuerdos de niñez: no saben que son monstruos. Como la palabra “androide” indica, ellos son “hombres” y “no hombres” al mismo tiempo. El libro de Philip K. Dick, en el que se basa *Blade Runner*, instala el dilema brevemente en su ingenioso título: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Esta es la máxima pesadilla representativa de nuestro tiempo. Hace unos doscientos años, la criatura de Frankenstein sufría porque sabía de su propia deformidad. Jekyll y Hyde se conocían bien uno al



otro, aunque el malvado Hyde, tal como nos indica su nombre (“hide” en inglés significa “esconder”), ya estaba oculto dentro de Jekyll. Esto es todavía algo optimista en comparación con *Blade Runner*; tanto el film como el libro tocan un tema contemporáneo cuando imaginan que los monstruos robóticos tienen un aspecto igual al de los humanos, que su naturaleza no es evidente –ni para nosotros, ni para ellos–. El problema hoy es que estos monstruos creados somos nosotros mismos; en especial el hombre (el macho) de nuestra especie. Un cambio reciente en la forma que adquirió una antigua leyenda ilustra la nueva fascinación y malestar que rodea la figura del hombre: en el mito urbano, una mujer oye un extraño sonido procedente de su cocina y ve una mano que entra por una abertura en la puerta. Con un atizador caliente ataca al intruso, que se retira al instante con un aullido de dolor. Al día siguiente, la mujer se encuentra con el hijo de sus vecinos, que le dice que su padre ha ido al hospital con una terrible quemadura en la mano. En la versión antigua y clásica el intruso era una bruja; pero ahora, la figura se ha convertido en la de un hombre, un hombre de familia común, un vecino que –el detalle es crucial– no parece peligroso.

El miedo al hombre ha crecido junto con la creencia de que la agresión, incluso la violencia sexual, definen inevitablemente el carácter del hombre joven. El concepto contemporáneo de la “naturaleza masculina” lleva oculto otro mito: el intruso podría ser un violador. Junto al guerrero, la figura del criminal sexual ha cavado raíces profundas en la formación cultural de la masculinidad. Los niños que matan en videojuegos a los “ghouls” o extraterrestres pueden decirse a sí mismos que no son como los monstruos que están matando. Pero el asesino serial, por el contrario, tiene un rostro humano como el de ellos y su figura, que despierta sensaciones de terror y fascinación, domina el folclore desde Jack el Destripador hasta los asesinatos que en la actualidad son entrevistados para la televisión.

Las películas, y los libros en los que se basan, frecuentemente castigan la sexualidad explícita de

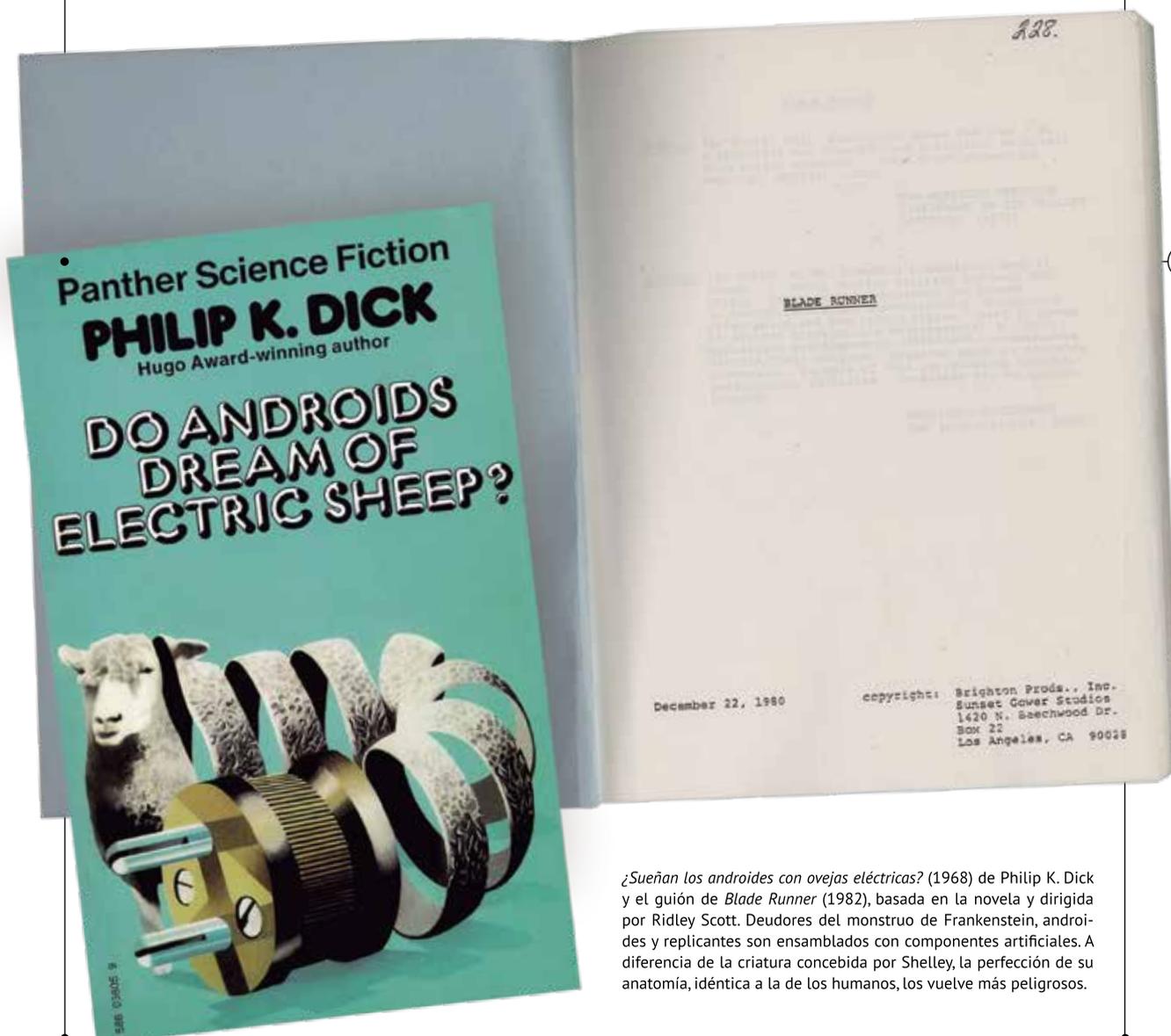
las mujeres. Los videojuegos son un poco más escrupulosos sobre estos temas: no se ve a los héroes atacando y asesinando a las mujeres, pero el resultado de esto es que las mujeres prácticamente desaparecen de las tramas de los juegos. La ausencia casi total de mujeres en este mundo imaginario que envuelve a los niños –con pocas excepciones, como damiselas en peligro o mujeres-araña– intensifica la sensación de apartamiento, de alienación, de profunda oposición del género femenino. Los mitos modernos todavía abordan la diferencia sexual usando fórmulas remotas y simples. Las nuevas historias se ajustan a historias lejanas, historias que emulan a los héroes de Grecia o los samuráis de Japón. “Matar a los monstruos, controlar a las mujeres” es una fórmula que todavía ofrece una garantía para caracterizar al personaje heroico; esto alimenta la definición del varón. La inteligencia ha sido reemplazada por la fuerza como constitutiva autoridad masculina, de poder; hay una tendencia hacia la definición de la identidad del género masculino a través de signos de potencia visibles, físicos y sexualizados, más que a través de la agilidad verbal y mental. En las arenas de la cultura contemporánea, las figuras míticas tradicionales de la masculinidad, como el guerrero y el violador, circulan y recirculan todos los días, configurando modelos y no contraejemplos; los formatos que transmiten estos modelos no contienen argumento o contraargumento, como en una tragedia griega, sino que reiteran el mensaje como en un anuncio. No dicen: “Cuidado con esto”, sino: “Aspiren a esto”.

Pero, ¿la ética del guerrero se ajusta a las necesidades de nuestra sociedad civil? ¿Por qué una era que cree en la intervención médica y científica casi en una escala heroica, que trabaja para el cambio –y lo genera– coexiste con una filosofía determinista sobre la naturaleza humana y el género? El hecho de que Frankenstein ensamble el monstruo con partes del cuerpo humano atormenta la conciencia contemporánea en su sentido ético, pero el principal argumento filosófico del libro –que su maldad es aprendida, no innata– se

pasa extrañamente por alto. La revolución biológica y genética que ya existe puede alterar y salvar los cuerpos, pero las historias que encarnan tales cuerpos suponen naturalezas estáticas, determinadas, condenadas. Y sin embargo, la antropología ha demostrado que, en el territorio de los géneros humanos, la expectativa social afecta el carácter. La masculinidad varía de un grupo a otro, de un lugar a otro, y sus variedades son inculcadas, no naturales.

En la novela apocalíptica posterior de Mary Shelley, llamada significativamente *El último hom-*

*bre*, el héroe exclama: “Esto, pensé, es poder. No ser fuerte, duro de corazón, feroz y audaz; sino amable, compasivo y suave”. Es significativo de nuestro fracaso como sociedad que estas palabras suenen ridículas, vergonzantes, inapropiadas; que este grito suene como un montón de tonterías, un sueño estúpido, una quimera. El utopismo de Shelley es demasiado romántico para nuestros tiempos cínicos. Pero podemos tomar una enseñanza de su trabajo: el conocimiento crucial de que los monstruos se hacen, no nacen. Y si los monstruos se hacen, también pueden deshacerse. ■



*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) de Philip K. Dick y el guión de *Blade Runner* (1982), basada en la novela y dirigida por Ridley Scott. Deudores del monstruo de Frankenstein, androides y replicantes son ensamblados con componentes artificiales. A diferencia de la criatura concebida por Shelley, la perfección de su anatomía, idéntica a la de los humanos, los vuelve más peligrosos.





# .5

“Con una angustia que devino agonía, distribuí los instrumentos de la vida frente a mí para intentar infundir una chispa de ser al objeto inanimado que yacía a mis pies. Una lluvia lúgubre golpeaba los cristales y la vela estaba a punto de apagarse cuando, iluminado por el resplandor de la casi consumida luz, vi que el ojo amarillento y mortecino de la criatura se abría; respiró con dificultad y agitó sus miembros con un movimiento convulso”.

Mary Shelley, *Frankenstein*



Painted by Haywood

Drawn as seen by J. Mitchell W. Jones. Plate. John Ford.

M<sup>r</sup>. T. P. COOKE,  
*Of the Theatre Royal Covent Garden*  
In the Character of the Monster in the Dramatic Romance of Frankenstein.



# EL MONSTRUO como METÁFORA

**L**AS ADAPTACIONES TEATRALES (*Presumption; or, The Fate of Frankenstein*) puestas en escena entre 1823 y 1825 ya le habían dado un fuerte impulso. La historia se había convertido en un suceso que la sociedad inglesa recibía como una descarga eléctrica. Y no solo por el miedo que despertaba esta nueva clase de criatura, sino porque la obligaba a preguntarse, entre otras cuestiones, por los alcances de una ciencia emergente cada vez más atrevida, y por los lugares de víctima y victimario. Desde entonces el solo nombre de Frankenstein ha convocado una multitud de sentidos, algunos incluso contradictorios, que fueron variando con el correr del tiempo.

La novela, escrita bajo los estremecimientos que la Revolución francesa todavía provocaba en Inglaterra, fue leída popularmente allí mientras se estaba gestando la Revolución Industrial con la consecuente formación de las masas obreras. Muy pronto la figura del monstruo se convirtió en una metáfora política y social de distinto signo. Hubo quienes establecieron analogías entre su destino y el de la Revolución, ya que ambos, virtuosos en sus orígenes, terminaron siendo sanguinarios

*Mr. T. P. Cooke, of the Theatre Royal Covent Garden, in the Character of the Monster in the Dramatic Romance of Frankenstein (1823), de Tomas Charles Wageman (ilustrador) y Nathaniel Whittock (litógrafo). Escena de la obra Presumption; or, The Fate of Frankenstein. New York Public Library Digital Collections.*



y vengativos. Algunos vieron en él a Napoleón Bonaparte; otros, alternativamente, la esperanza o la amenaza del incipiente proletariado. No faltaron ingleses ultraconservadores que con expresiones despectivas descalificaban a los irlandeses por “brutos y primitivos y, como el monstruo, dueños de un potencial a punto de perder el control”.

El advenimiento del psicoanálisis en el siglo XX encontró infinidad de interpretaciones para la obra tanto como para la vida de su autora, marcada por todo tipo de acontecimientos traumáticos. En el mundo científico, Frankenstein se volvió sinónimo de lo defectuoso o errado, la mezcla aberrante de elementos.

Lo cierto es que se podría encontrar un Frankenstein para cada caso, para cada cultura, para

cada época. Por eso es difícil establecer en qué momento se produjo el desplazamiento del apellido del científico al nombre de su criatura. A estas alturas la denominación se ha vuelto irreversible y con ella desfila el monstruo en la pasarela de la cultura popular. Hoy, la entrada “Frankenstein” en el buscador de Google arroja más de 61 millones de resultados, de los cuales muchos corresponden a las más de 300 ediciones vertidas en decenas de lenguas; alrededor de 650 cómics e historietas se inspiran en el monstruo, y las películas que lo toman como protagonista o excusa superan ampliamente los dos centenares. La criatura surgida única y sin descendencia logró tener, sin embargo, una progenie exuberante.

No menos vasta es su iconografía, reproducida en ediciones ilustradas, afiches y publicaciones, caricaturas y sátiras. Hay un Frankenstein ruso, uno irlandés, otro norteamericano...

Las primeras ilustraciones y grabados se acercan a la descripción ofrecida por la novela –“Sus miembros eran proporcionados; y había seleccionado unos rasgos hermosos para él”– y aunque conservan algo del ideal grecolatino, se trata de una belleza que el experimento malogra. Así como el monstruo recibió su nombre por delegación, desde hace décadas resulta casi imposible concebir otra imagen que la que Boris Karloff grabó a fuego en la película de James Whale, de 1931. Su magnética actuación, plena de sensibilidad, en la caracterización provista por el maquillador Jack P. Pierce, bajo la dirección artística de Charles D. Hall, tuvo una repercusión fulminante, de impacto planetario. En esa figura adaptada por Hollywood aparecen las costuras y los tornillos, que se volverán insoslayables en las representaciones posteriores. Parece bastante probable que los diseñadores se inspiraran en la serie de grabados *Los caprichos*, de Goya. El número 50, conocido como “Los Chinchillas”, muestra a dos personajes con cerrojos en las sienes, equivalentes a los tornillos actuales y símbolo de la estrechez intelectual. La enorme cabeza cuadrada, la mandíbula angulosa y la rigidez de los miembros evocan de inmediato la personificación de Karloff.



T. P. Cooke en una escena de *Le monstre et le magicien*, de Antony Béraud y Jean Toussaint Merle. Cromolitografía de Platel (ilustrador) y Cheyère (litógrafo), 1826.

No será esta la única transformación que la criatura sufrirá en su tránsito del libro a la pantalla. El ser que a partir del capítulo 11 de la novela es capaz de narrar con un léxico preciso y delicado los pormenores de su desventura, en la película no emite otra cosa que sonidos inarticulados. La rapidez sobrehumana y la agilidad que le permitía escalar y saltar las grietas heladas del Montvert también quedaron en el papel. El monstruo cinematográfico gruñe y se mueve torpemente. ¿Se buscaba de esa manera anular la potencia cuestionadora con que su elocuencia interpelaba las buenas conciencias? Acaso, para evitar entender al distinto, al marginado, fuera necesario transformarlo en un ser bestial y vengativo que merecía el castigo y la muerte, antes de que, como en la novela, tuviera la oportunidad de dar a conocer su drama. Del mito al estereotipo hay un corto paso. ■



Arriba: "Los Chinchillas" (1799), de Francisco de Goya, perteneciente a la serie de grabados *Los caprichos*. Metropolitan Museum of Art Digital Collection. A la derecha: Afiche del Theatre Royal Plymouth que publicita *Presumption; or, The Fate of Frankenstein* dónde se elogia la caracterización de Cooke. Londres, 1833. New York Public Library Digital Collections.

**THEATRE ROYAL, PLYMOUTH.**

Mr. SANDFORD most respectfully begs leave to acquaint the Nobility, Gentry, his Patrons, and the Public generally that he has been fortunate enough to engage that most distinguished and justly Celebrated Actor,

MR.

# T. P. COOKE

who, during the **RACE WEEK**, will appear in those characters by the performance of which he has so repeatedly crowded to excess the Theatres Royal, Drury-Lane, Covent Garden, Dublin, Edinburgh, and every great Theatre throughout the United Kingdom! Our Dramatic Critics have all agreed that the various representations of **MR. T. P. COOKE** are at once so Vigorous, so Claste, and so True to Nature, that they despair of ever witnessing the same characters embodied, in a like degree of perfection, by any other Actor.

**On MONDAY NEXT, August 19, 1833,**  
Will be presented (FIRST TIME HERE) the Romantic Drama called

## PRESUMPTION!

*Or, The Fate of Frankenstein.*  
With New Scenery, and Decorations,  
The Part of the (\*\*\*\*) **MR. T. P. COOKE.**  
(His first appearance on this Stage.)

After the wonderful assumption of this Rare Avis, every night throughout a whole Season in London, Mr. T. P. COOKE was called to the **Capital of France**, where he performed this singular character Eighty Nights, to the amazement and delight of Parisian Audiences.

Frankenstein, Mr. WILTON—Chapel, Mr. BUTLER—William, Master DEARLOVE  
De Lacy, Mr. VIVASH—Felix, Mr. WAYE—Fascia, Mr. SMITH—Hansrope, Mr. FULLER  
Gilda, Mr. MURRAY

**And Fritz, by Mr. MEADOWS.**  
(From the Theatre Royal, Covent Garden, who it also engaged to perform with MR. COOKE.)  
Agatha, Villagers, &c. &c.

Agatha, Mrs. J. H. HUGHES—Elizabeth, Mrs. HENRY—Sade, Mrs. WAYE  
and Malamo Niman, Mrs. JEFFERSON.

Some of the leading incidents that will be portrayed in the course of the Piece are as follow:

THE

**Study and Laboratory of Frankenstein,**  
With the appalling and terrific appearance of the (—)!

**GYPSIES' ENCAMPMENT.**  
Effects of Air, Fire, and Music's Fascination on the untutored Mind of the (—);

Exterior of *De Lacy's Cottage*,—*Recognition of the lost Sake.*

(—)'s **Discovery of De Lacy's Blindness**--  
His Sympathy--and subsequent Attachment to him.

**Rescue of AGATHA.**  
(—) Wounded, and Destruction of the Cottage by Fire!

Various other incidents, terminating with the

**Annihilation of the (—) & Frankenstein**  
By the fall of a tremendous **Avalanche.**

After which

**Sylvester Daggerwood,**  
**Sylvester Daggerwood, Mr. MEADOWS.**

To conclude with the Popular Drama called

# Black-Eyed Susan.

Admiral, Mr. WILTON—Capt. Crowton, Mr. BUTLER—Lieut. Pike, Mr. WAYE.  
Hutchett, Mr. SAUNDERS—Raker, Seavey, Mr. MURRAY—Doggrat, Mr. VIVASH

**Gnatbrain . . . . . Mr. MEADOWS.**  
Jacob Twig, Mr. FULLER—Blue Peter, Mrs. WAYE  
Master at Arms, Mr. JOHNSON—Multisomer, Mr. KENNEDY  
Susan, Mrs. J. H. HUGHES—Dolly Mayflower, Mrs. HENRY

AND

**William - - - - - Mr. T. P. COOKE.**  
As originally acted by him upwards of Two Hundred successive Nights, in which character he will introduce the Song

**'Bound 'Prentice to a Coasting Ship'**  
And dance his celebrated *Horwape.*

**On TUESDAY, 20th Instant, SECOND NIGHT of**  
**Mr. T. P. COOKE, and Mr. MEADOWS.**

Doors to be open at half-past Six, and Performance to commence at half-past Seven--  
Second Account at Nine.

Tickets to be had at Mr. NETTLETON's, where places for the Boxes may be taken.  
N.B.—No Free Admissions during Mr. T. P. Cooke's performances, the  
Press alone excepted.

Nettleton, Printer to His Majesty, Whimble Street, Plymouth.



## ✘ LA CRIATURA EN ESCENA

Entre 1823 y 1826 *Frankenstein* fue llevada al teatro con gran éxito. Una de las adaptaciones de mayor repercusión fue *Presumption; or, The Fate of Frankenstein* de Richard Brinsley Peake, estrenada en Londres el 28 de julio de 1823 en el English Opera House. El monstruo fue interpretado por Thomas Potter Cooke y aparecía en la nómina como un personaje sin nombre ("----"). Antecedido por un extracto del prefacio de 1818, el programa teatral rezaba: "La asombrosa moraleja de esta historia [...] es que la presunción que trata de desentrañar los misterios de la naturaleza indagando más allá de lo recomendable, tiene funestas consecuencias". La importancia de *Presumption* fue tal que la propia Mary Shelley asistió a una de las funciones. A pesar de verse sorprendida por las evidentes modificaciones en la historia, escribió que esta "parecía suscitar en el público un entusiasmo febril". Fue en la obra de Peake que el personaje de Víctor pronunció por primera vez

la famosa frase: "¡Está vivo!". La idea del monstruo como un ser torpe y despojado del habla, así como la aparición de un cómico ayudante del científico, llamado Fritz, fueron algunos de los cambios que luego se retomarían en las versiones cinematográficas del siglo XX. Otra de las tantas versiones teatrales que dejaron huella fueron las de Henry Milner: *Frankenstein; or, The Demon of Switzerland*, de 1823 y *Frankenstein; or, The Man and the Monster!*, de 1826. En esta última, además de aparecer un asistente de Víctor llamado Strutt, se escenificó "un laboratorio con botellas y aparatos químicos", otro de los componentes que posteriormente nutrieron el imaginario alrededor de la historia de Shelley.

Litografías de la adaptación teatral *Le monstre et le magicien*, 1826. New York Public Library Digital Collections y Bibliothèque Nationale de France.

Théâtre de la Porte S<sup>t</sup>. Martin.



\*\*\*

*Le Monstre.*

Acte premier. — Scène seconde.

*Lith. de Villain.*



MR. O. SMITH AS THE MONSTER.

in

FRANKENSTEIN.

# Theatre Royal, English Opera House, Strand.

This Evening, FRIDAY, July 20th, 1827.

Will be presented (First Time this Season) the Comic Opera of

## LOVE IN A VILLAGE.

Sir William Meadows, Mr. CHAPMAN,  
Justice Woodcock, Mr. BARTLEY.  
Young Meadows, Mr. PEARMAN,  
Hawthorn, Mr. THORNE, Easton, Mr. J. BLAND,  
Hodge, Mr. KEELEY.

Rosetta, by a YOUNG LADY,  
(Her First Appearance on any Stage.)

Dorothy Woodcock, Mrs. WESTON, Lucinda, Miss HAMILTON,  
Madge, Miss KEELEY.

### In Act I. the STATUTE FAIR and RUSTIC DANCE.

Festina, Mr. IRWIN, Carter, Mr. LODGE, Cook, Mr. MINTON,  
Hawesmaid, Miss GOULD, Country Girl, Miss PHILLIPS.

In Act III. Dr. Bayes's celebrated Duet of "TOGETHER LET US RANGE THE FIELDS,"  
By Mr. PEARMAN and the YOUNG LADY who will perform Rosetta,

After which (Third Time this Season) a Romance of a peculiar interest, entitled

## PRESUMPTION!

### OR, THE FATE OF FRANKENSTEIN.

The MUSIC composed by Mr. WATSON.

#### With WINTER'S OVERTURE TO ZAIRA.

Frankenstein, Mr. BENNETT,  
De Lacey, (a banished Gentleman) Mr. CHAPMAN, Felix De Lacey, (his Son) Mr. THORNE,  
Fritz, Mr. KEELEY,  
Clerval, Mr. J. BLAND, William, Miss SMITH,  
Hammerpan, Mr. SALTER, Tanskin, Mr. MINTON, Guide, Mr. J. COOPER, Gypsy, Mr. J. O. ATKINS,  
( - - - - - ) Mr. O. S M I T H,

(His Third Appearance in that Character.)

Sullivan, Messrs. Bowman, Heath, Shaw, Willis,  
Oppies, Pennant, Dancers, &c. Messrs. Dawson, Brady, Bayton, Cooper, Heath, Shaw, Southers, Willis—Lodge, Miller, Walsh—East, Headcar,  
Irwin—Pitts, Green, Jones, Sherrill. Mendaces & Misses Blackford, Gould, Dibs, Jerrald, Lodge, Parsons, Perry, Phillips, Reed,  
Rumina, C. Rumina, Tennant, Vials, Vialli, Vine, Wells, Willis.

Elizabeth, (Sister of Frankenstein) Miss BODEN, Agatha De Lacey, Miss HAMILTON,  
Safie, (an Arabian Girl) Miss GOWARD, Madame Ninon, (Wife of Fritz) Mrs. J. WEIPPERT.

### WITH AN ENTIRELY NEW LAST SCENE,

Conformably to the termination in the original Story, representing  
**A SCHOONER IN A VIOLENT STORM!**  
In which FRANKENSTEIN and THE MONSTER are destroyed.

DRYDEN's revised OPERA, with PURCELL's celebrated MUSICK, will be repeated twice a week after  
Miss PATON's Engagement; and the NEW MELO-DRAMA, containing also to be received with unanimous applause  
throughout, will be acted To-morrow.

To-morrow Miss PATON will make her First Appearance this Season, as *Mendace*, in the Opera of ARTAXERXES—  
*Artaxerxes*, (first time) Miss GOWARD, *Artabanus*, Mr. H. PHILLIPS, *Arbaces*, Mr. PEARMAN, *Reaira*, Mrs. TENNANT.

With (2nd time) LYING MADE EASY, and (3rd time) THE CORNISH MINERS.

On Monday, The Grand Serio-Comic Opera, called THE ORACLE, (first produced in this Country last Season at this Theatre) will be  
performed, for the 20th time.—*Myra*, by Miss PATON. After which, (2nd time this season) THE VAMPIRE; or, The Bride of the Isles!

On Tuesday will be produced a NEW MUSICAL DRAMA, to be called

### THE SERJEANT'S WIFE!

With entirely new MUSICK, composed by Mr. GOSW.—And new SCENERY by Mr. TOMKINS and Mr. FITZ.

The Characters by Mr. PEARMAN, Mr. BARTLEY, Mr. J. BLAND, Mr. CHAPMAN, Mr. O. SMITH, Mr. KEELEY,  
Miss GOWARD and Miss KEELEY.

After which (3rd time) LYING MADE EASY. And (4th time) THE CORNISH MINERS.

A NEW GRAND OPERA will be shortly announced; to be rapidly succeeded by other NOVELTIES.

Stage Manager, Mr. BARTLEY.—Musical Director, Mr. HAWES.—Leader of the Band, Mr. WAGSTAFF.

Boxes 5s. Second Price 3s. Pit 3s. Second Price 1s. 6d. Low Gallery 2s. Second Price 1s. Up Gallery 1s. Second Price 6d.  
Boxes, Places, Private and Family Boxes, to be taken at the Box-Office, Strand Entrance, from 10 till 4.

Doors open at half-past 8, begin at 7. Ticket Box: No Money returned. [R. G. Fairbrother, (Lycum Printing Office) Easter Court, Strand.  
G. All complaints and applications respecting the delivery of the Play-bills to be addressed, (post paid) to Mr. T. Cooper, Stage Door, Strand Street.

A la izquierda: "Mr. O. Smith as the Monster Frankenstein", en la edición impresa de la obra *Frankenstein*; or, *The Man and the Monster*, 1827. New York Public Library Digital Collections. Arriba: afiche publicitario de la obra *Presumption*; or, *The Fate of Frankenstein* con Mr. O. Smith en el papel del monstruo, 1827. New York Public Library Digital Collections.



"The Irish Frankenstein", en revista *Punch*, Londres, 1843.

## ✂ ¡ESTÁ VIVO!

Hacia mediados del siglo XIX y a partir de sus exitosas adaptaciones teatrales, *Frankenstein* cobró una popularidad indiscutible. El nombre pronto se transformó en mito y la palabra "Frankenstein" comenzó a ser usada como sinónimo de ambición desmedida o para describir nuevas y bienintencionadas ideas con finales catastróficos: la máquina de producir sentido había cobrado vida. El científico de Mary Shelley se transformó en ícono de un idealismo equivocado que, tan rápido como pasó del texto al teatro y del teatro a la lengua vernácula, fue adoptado por el lenguaje político. Así, se utilizó como argumento contra la Ley de Reforma de 1832, que modificaba la representación del pueblo en el parlamento británico e introducía cambios en el sistema electoral: el escocés liberal Henry Brougham y el primer ministro Lord Grey eran despectivamente llamados "Frankenstein y su demen-te ayudante", porque su proyecto crearía el monstruo del voto popular, que podría rebelarse y destruirlos. Los ilustradores también se apropiaron del concepto y crearon una imaginería de *Frankenstein*. En 1843 aparece "The Irish Frankenstein" en la revista *Punch, or The London Charivari*, una ilustración de autor desconocido que fusiona el nombre con el monstruo y que muestra a un irlandés de clase trabajadora amenazando a un caballero inglés con un garrote. La representación despectiva corresponde a una concepción muy instalada en Inglaterra sobre los irlandeses como hombres brutos de grandes proporciones. Sir John Tenniel, dibujante de humor político en *Punch* y célebre por haber ilustrado *Alicia en el país de las maravillas*, fue uno de los que más explotó y popularizó la figura del monstruo de Frankenstein como metáfora de sectores populares que comenzaban a adquirir nuevos derechos. En su "Brummagem Frankenstein", de septiembre de 1866, se puede ver al líder populista John Bright, impulsor del voto popular, como una figura pequeña debajo de un trabajador gigante y aterrador, que representa a los ciudadanos de Birmingham y mira a su creador de manera sugestiva. En "The Irish Frankenstein", de 1882, Tenniel vuelve a hacer gala de su pensamiento conservador: Charles Stewart Parnell, nacionalista irlandés a favor de la autonomía de gobierno, aparece junto a otra figura que simboliza nuevamente de manera peyorativa al típico irlandés de clase trabajadora.



"The Fleet Street Frankenstein and his Monster", de Leonard Raven-Hill, en revista *Punch*, Londres, 1882.



THE RUSSIAN FRANKENSTEIN AND HIS MONSTER.



## THE IRISH FRANKENSTEIN.

“The baneful and blood-stained Monster \* \* \* yet was it not my Master to the very extent that it was my Creature? \* \* \* Had I not breathed into it my own spirit?” \* \* \* (Extract from the Works of C. S. P-RN-LL, M.P.)

PUNCH, OR THE LONDON CHARIVARI.—SEPTEMBER 8, 1866.



THE BRUMMAGEM FRANKENSTEIN.

JOHN FRANKENSTEIN BRIGHT. "I HAVE NO FE-FE-FEAR OF MA-MANHOOD SUFFRAGE!"



# FRANKENSTEIN ANTES *y* DESPUÉS *del* CINE

por Emilio Bernini



**L**A NOVELA DE *MARY SHELLEY*, cuya primera publicación es de 1818, reescribe el mito de Prometeo. Su título original es una versión protestante de ese mito griego. Basta comparar esa primera edición con la segunda, de 1831, en la que la autora hace varias correcciones, para notar que el mito se reelabora y se resignifica en torno a valores familiares, domésticos, de la Inglaterra previctoriana. Pero, en una parábola imprevisible e inimaginable, la novela –su tema, sus personajes, ciertas situaciones– se vuelve un mito propio de un arte del siglo XX: el cine. Ese pasaje de un siglo al otro, de un arte al otro, supone todas las transformaciones que las transposiciones –de la literatura al cine y, también, del cine al cine (de film a film)– autorizan. La más notoria de esas transformaciones proteicas que implican las relecturas, las versiones, las *remakes* es aquella que hace de la criatura

Boris Karloff en una escena de la icónica *Frankenstein* (1931), de James Whale, Universal Pictures.



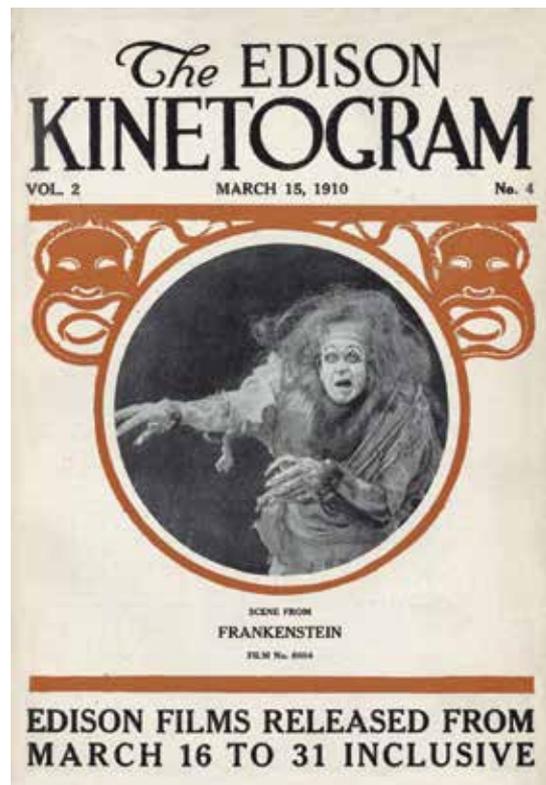
un monstruo. Si en la novela la criatura tiene un *devenir* monstruoso –es decir, es parte de un proceso que la vuelve aquello que no es inicialmente, que expulsa procesualmente a la criatura de la “cadena de los seres” y que encuentra sus motivos en las confusiones de la apariencia física, en el afecto del resentimiento y la venganza, y sobre todo, en la ausencia de padre y en la exclusión del ámbito de la familia–, en las películas esa monstruosidad está *ya dada* en su ser mismo.

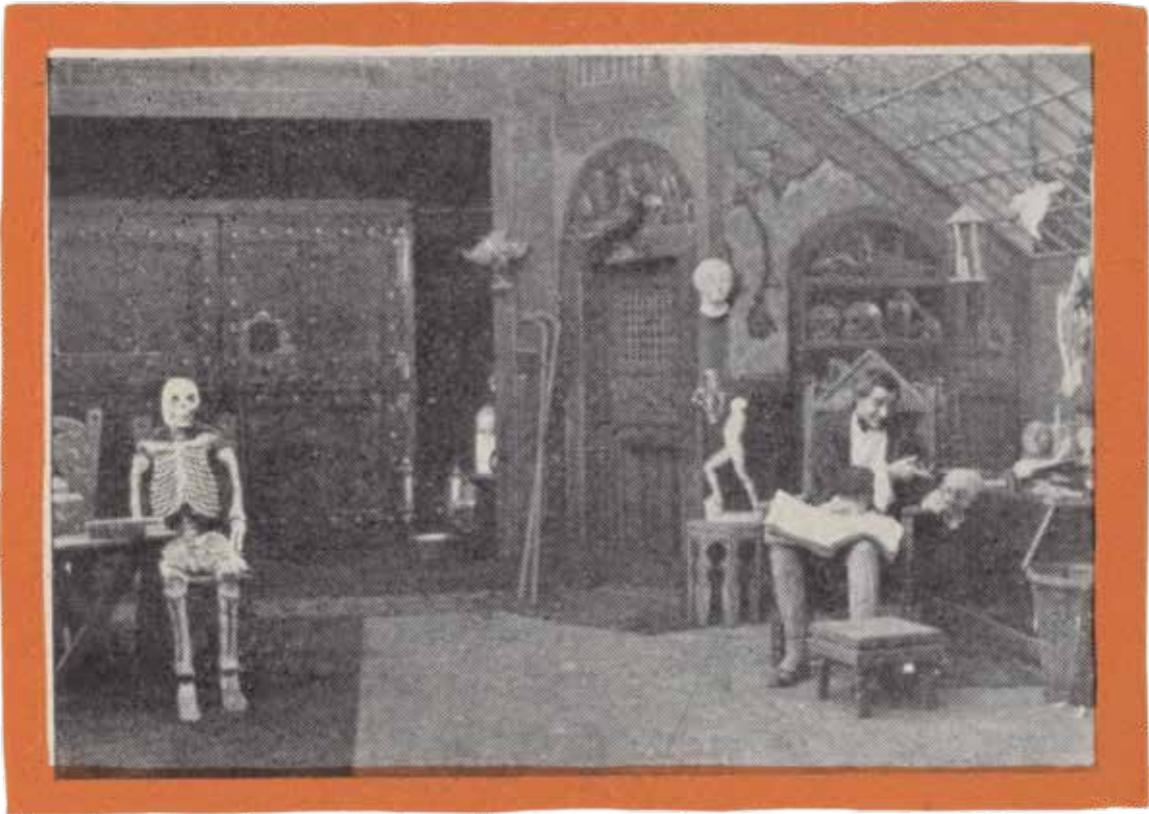
Otra transformación extraordinaria de ese Proteo que son la novela misma y sus versiones fílmicas, es la que fusiona –en el imaginario de la cultura de masas y de la industria cultural– la criatura inominada con el nombre de su creador: Frankenstein es, en efecto, el monstruo. Si en el texto de Shelley, el creador, Víctor Frankenstein, y su criatura establecen un vínculo de desprecio y de terror mutuo, que por cierto los hace indisociables, ¿qué ha ocurrido en el transcurso del siglo del cine para que el científico pase a cierto olvido y su creación se identifique popularmente con su nombre? ¿Y qué operaciones han tenido lugar para que la criatura sea siempre ya monstruosa?

Ya en el corto de Edison de 1910, la primera versión cinematográfica de la novela, la criatura es efectivamente un monstruo que, con aspecto de un *homeless* más alto que lo común, invade la escena doméstico-burguesa, y aterriza. Esa irrupción en el espacio íntimo por parte de un cuerpo socialmente monstruoso, excluido del orden familiar, procede sin duda de algunos rasgos presentes en la novela, pero se constituye como una escena fundante de las transposiciones cinematográficas cuando hace de la criatura-monstruo un espectáculo para el placer del espectador. Esa operación de espectacularización es propia del cine (de la industria de Hollywood) y de lo que el cine hace con la novela. En otros términos, el cine vuelve espectacular lo que en la novela es lo sublime humanizado –la criatura como

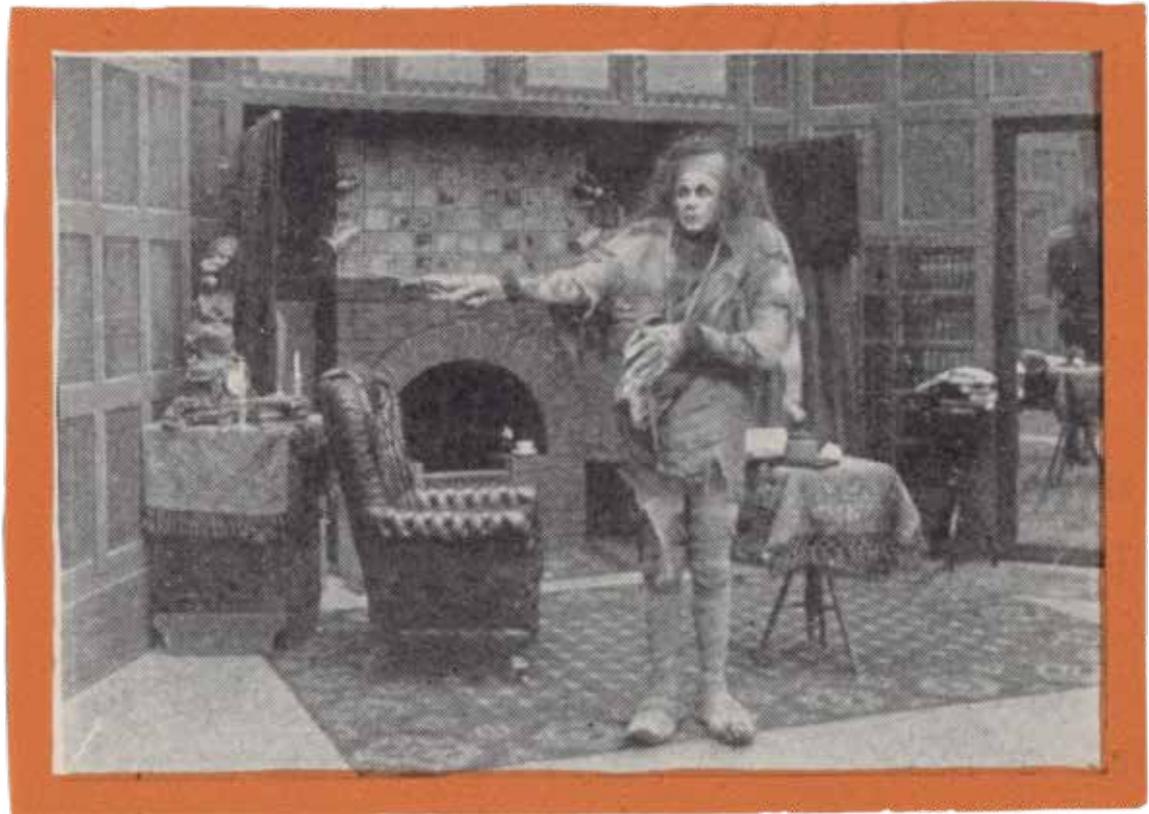
creación aberrante del hombre que usurpa el rol del dios cristiano y altera el orden teológico– y que en el espectáculo industrial se transforma en actos de un hombre definido (en la versión de Edison) como maligno y diabólico (una *evil mind*), cuya creación no puede sino ser tan monstruosa como su maldad. Allí ya está configurada la identidad de la criatura y el creador.

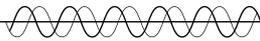
Luego, en la versión de James Whale, de 1931, ese estatuto maligno del personaje se integra en un imaginario indudablemente expresionista y alemán. Esa película es decisiva, puesto que permite ver la operación espectacularizante en la escena de creación de la criatura monstruosa: en una torre expresionista, Frankenstein arma un descomunal dispositivo tecnológico, que se eleva por medio de poleas hasta una abertura en lo alto, para captar el rayo (de la tormenta eléctrica) que crea la vida. Y el momento mismo de la creación de la vida *tiene sus espectadores* (el maestro de Frankenstein, la novia Elizabeth y su primo, con los nombres ligeramente





103





cambiados según la versión teatral en la que se basa) que ven cómo el cuerpo compuesto de partes de cadáveres adquiere vida, y se espantan como el espectador en la sala de cine. En el film de Whale, pues, el espectáculo representa la producción misma de lo espectacular.

Esa película sienta las líneas estéticas e ideológicas que se desplegarán en la serie de siete films de la productora británica Hammer (que empieza con *The Curse of Frankenstein* de Terence Fisher, en 1957), e incluso en la parodia *The Young Frankenstein* (Mel Brooks, 1974). En todas esas versiones, no solo está el tema de la identidad de criatura y creador, y de que la criatura es ya un monstruo que no accede al lenguaje, sino que, y sobre todo, Víctor Frankenstein tiene un linaje aristocrático prusiano, es hijo de un barón alemán y hereda ese título nobiliario (cuando en la novela el científico es de familia suiza). La invención de ese linaje es parte de una pedagogía para alertar sobre las atrocidades del nazismo: mientras que la novela, en términos políticos, es una elaboración literaria sobre las ilusiones de la Revolución y el espanto del

terror (lo sublime humanizado que es la criatura también puede leerse como una alegoría de la revolución jacobina), en el cine de la posguerra el relato se vuelve un dispositivo moralizador contrario al totalitarismo nazi. Incluso, más o menos recientemente, *The Frankenstein's Army* (Richard Raaphorst, 2013)

hace de esa pedagogía una ficción, puesto que narra episodios de la Segunda Guerra Mundial en que los soldados aliados se enfrentan a soldados monstruosos –con cuerpos de látex y extremidades que son ametralladoras– fabricados por los alemanes.

Esas transformaciones espectaculares han obturado la elocuencia y la sensibilidad finísimas que la criatura posee en la novela de Shelley, la narración de su versión de la historia en primera persona, así como han dejado de lado la educación republicana y la defensa de sus valores en la familia de Frankenstein, solidaria con los huérfanos y virtuosa.

En ese devenir, las últimas versiones se hacen cada vez más genéricas, de modo que la historia de Shelley ya es parte de la producción industrial del terror como género (el film de Raaphorst es su muestra más notoria), con versiones que actualizan la historia a la ciencia contemporánea (la película de Bernard Rose, de 2015, en la que Víctor Frankenstein y Elizabeth son científicos que manipulan células madre). Incluso la versión de Kenneth Branagh y Francis Ford Coppola (1994), que buscó operar cierta corrección de las transformaciones siguiendo de cerca la novela, lo hizo no obstante del modo más espectacular, con actores estelares, y sin dejar de conservar los tópicos creados por la tradición cinematográfica. En el cine más reciente, la criatura contiene ahora rasgos *gore* que la hibridan deliberadamente con Drácula o, en general, con el vampirismo (ya la parodia de Mel Brooks ubicaba su acción en Transilvania), los licántropos y ¡Dorian Gray!; como en la serie inglesa *Penny Dreadful* (John Logan, 2014-2016), cuyo título (alusión a las novelas de consumo popular que, en el siglo XIX, se vendían por centavos en la calle) es tal vez la referencia más precisa respecto del modo en que la novela circula en la industria audiovisual contemporánea. ■

Colin Clive y Boris Karloff en una escena de la película de James Whale (1931), en la que Víctor Frankenstein se enfrenta a su creación. **A la derecha:** afiche promocional de *Frankenstein* (1931), Universal Pictures.



# FRANKENSTEIN



THE  
MONSTER  
THAT  
TERRORIZED  
THE  
WORLD!

*with*  
**COLIN CLIVE · MAE CLARKE · JOHN BOLES · BORIS KARLOFF**

**DWIGHT FRYE · EDWARD VAN SLOAN · FREDERIC KERR**

Based Upon the Story by MARY WOLLSTONCROFT SHELLEY  
Adapted by JOHN L. BALDERSTON • From the Play by PEGGY WEBLING

Directed by **JAMES WHALE**

A UNIVERSAL RE-RELEASE

## ☒ Frankenstein EN ARGENTINA

El miércoles 4 de mayo de 1932 se anunció en los principales diarios nacionales el estreno de Frankenstein de James Whale en la sala del cine Porteño, ubicado en Corrientes 846 y por aquel entonces recién reconstruido. Al igual que en todo el mundo, la cinta obtuvo un formidable éxito de taquilla y esto se reflejó en las múltiples críticas y comentarios que recibió en periódicos como *El Mundo* o la revista especializada en cine *El Exhibidor*, entre otros. El 6 de mayo de 1932, "Néstor" –el habitual cronista de cine del diario *El Mundo* de aquella época– relata su experiencia como espectador: "Invité a dos amigos –un señor y una señora– con la doble especulación de que me socorrieran si la película me impresionaba al punto de desmayarme... La película empezó muy

bien. Unas escenas del entierro de un sujeto que están realmente admirables. Luego la labor del sepulturero y más tarde el robo del ataúd por dos tipos raros, que además cargan con el cadáver de un ahorcado... Todo esto estaba interesantísimo. Prometía mucho. Pero he aquí que la cosa cambió con un laboratorio raro y con un infierno de ruidos de borrasca con rayos y centellas... De aquí para adelante, la señora de que les hablé, impresionada por el estruendo comenzó a agarrárseme del brazo, crispada de susto, y a pegar unos chillidos y unos brincos cada vez que aparecía el monstruo, que ya no pude quedarme tranquilo. Y lo peor es que, por otra parte, al otro señor le daba por reírse, un poco por la película y otro poco por la señora... A mí me parece que la señora tenía razón. Y el marido también".

PLATEA  
Nº 2

# PORTEÑO

CORRIENTES 846 - U.T. 35 LIB. 1020

UNA SALA  
ULTRAMODERNA

HOY  
INAUGURACION  
CON LA SUPER PRODUCCION  
UNIVERSAL



# FRANKENSTEIN

EL AUTOR DEL MONSTRUO

FORMIDABLE DRAMA SIMBOLICO  
CANDENTE DE PASION Y ATESTADO  
DE EMOCIONES Y SORPRESAS

con BORIS KARLOFF - MAE CLARKE  
COLIN CLIVE Y JOHN BOLES

HOY  
INAUGURACION  
CON LA SUPER PRODUCCION UNIV

# FRANKENSTEIN

AUTOR DEL MONSTRUO

# Tiene Fuerte Atracción el Film "Frankenstein"

Con esta película se inauguró la sala del Cine Porteño

Sobre la base del terror está realizada la película "Frankenstein", el autor del monstruo", producción de la Universal Pictures estrenada anoche en la inauguración del cine Porteño, sala que acaba de ser totalmente reformada y que presenta una moderna y agradable expresión arquitectónica debida al señor Virasoro.

De una novela de Mary Wollstonecroft, esposa del célebre poeta She-

llay, ha sido tomada la trama del film. James Whale, viejo realizador y conocido por buenas creaciones para la pantalla — citaremos de las últimas "El amor a prueba" — encuentra en "Frankenstein" un amplio campo para el desarrollo de su misión.

"Frankenstein" es una historia irreal, donde prima lo espeluznante, ligeramente matizado con toques poéticos. No en balde la autora ha sido compañera de un poeta cantor de la naturaleza. El asunto no presenta el caso de un médico, joven y un tanto desequilibrado, que se ha propuesto crear un hombre por propia cuenta, a base de desechos humanos. Y es tan grande su pasión, que cree sentir la satisfacción de ser dios. Este detalle es infinitamente valioso en la cinta, pues además de su enorme sentido, es la idea central de "Frankenstein". Encueguecido al ver próximo el final de su obra Frankenstein coloca al monstruo un cerebro de criminal. Cuando el híbrido sujeto despierta a la vida, el doctor Frankenstein reconoce su error. Y el horrible compuesto comienza su acción destructora. Mata a quienes se le acercan. Llega a atacar a la novia del propio Frankenstein, después de aterrorizar a una población entera. Tiene una fuerza de veinte hombres y nadie lo detiene. Al fin, después de una desesperante persecución, desaparece el temible e invencible hombre artificial. Muere quemado en su fogón.

Sobre este motivo el director Whale ha realizado una sugestiva película, donde demuestra poseer un profundo sentido cinematográfico. Rápida de acción, con vigorosa entonación dramática, "Frankenstein" da una idea acabada del perfeccionamiento logrado en ese género de films, tan difíciles para conseguir la completa atención del espectador, pues en este tipo de producciones o se rie el espectador o se sobrecoge. Y "Frankenstein" consigue sobrecoger. La aparición del monstruo en los determinados instantes en lo que exige la acción, produce en la sala el rumor con que se advierten los sucesos que provocan una fuerte reacción nerviosa.



COLIN CLIVE

En las escenas del laboratorio de Frankenstein se concentra el fuerte de la trama. Allí es donde el afebrado médico reanima restos de cadáveres, que al unirse dan por resultado una criatura abominable, de físico crispante.

Muy buena la fotografía y la preparación de los distintos escenarios, todos ellos ejecutados con el fin de dar a la cinta fantástico ambiente.

De los actores se destaca, en primer lugar, Colin Clive, que compone de manera recia su raro personaje: el doctor Frankenstein. Su expresivo rostro resuelve con sobriedad gesticular intensos estados de ánimo.

Boris Karloff, en su dificultosa composición del monstruo, actúa con mesura y saca adelante un papel sobre el cual descansa el peso de la cinta. Con su máscara de pesadilla consigue ser lo que se han propuesto los autores del film: imagen de terror.

Mae Clarke, inteligente y correcta actriz, que va imponiendo su figura, hace el papel de la novia de Frankenstein con finura y matizada gradación dramática.

John Boles, en una parte de pocos alcances para su juego escénico; Federico Kerr, un barón acatarrado y simpático; Edd Van Sloan y Dwight Faye secundan a los nombrados al principio.

Es una producción espeluznante  
FRANKENSTEIN (EL AUTOR DEL M)

NO sé si mis lectores sabrán que soy un cineasta furibundo, y me llevo mi monomanía al extremo de concurrir a diario — y en ocasiones dos y tres veces por día — a ver películas. Tengo, pues, el paladar acostumbrado a todo género de producciones. Y, como quien va al cine "va a divertirse", he aquí que me he hecho un razonamiento: Con "El campeón", me emocioné hasta las lágrimas; con "El pecado de Madelón Claudet", me ocurrió lo mismo. Y, ahora, con "Frankenstein" (el autor del monstruo), he pasado verdaderos momentos de terror. Porque... ¡hay que ver cómo trabaja en nuestra sensibilidad un fenómeno hecho de restos de cuerpos humanos, con un cerebro de criminal!... ¡Dios mío!... cerrar los ojos y a mal-

**PORT**  
CORRIENTES 846 - U  
COMPLETAMENTE RE  
**YOY**  
INAUGURACION  
CON LA SUPER PRODUCCION  
UNIVERSAL

Jamás  
mujer  
sus labios, ni la  
piedad su corazón

**MONSTRUO**



*Alfredo*  
**BARBIERI** · *Amelita*  
**VARGAS**



# El FANTASMA de la OPERETA

*Tono Gogo*  
**ANDREU-ANDREU**

*Ines* **FERNANDEZ**

RAF



DIRECCION  
*Enrique*  
**CARRERAS**



*Alfonso PISANO Domingo MARQUEZ*  
*Enrique SANMIGUEL Manuel ALCON*  
*y Mario* **BRADOFFIO**  
FOTODRAFIA: *ALFREDO TRAVERSO*  
MUSICA: *VICTOR SCHLICHTER*  
ESCENOGRAFIA: *OSCAR LAGOMARSINO*



# FRANKENSTEIN

## en el CINE

### 1910

- *Frankenstein*, J. Searle Dawley, 1910, EE. UU.

### 1920

- *Il mostro di Frankenstein*, Eugenio Testa, 1921, Italia.

### 1930

- *Frankenstein*, James Whale, 1931, EE. UU.
- *The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935, EE. UU.
- *Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939, EE. UU.

### 1940

- *The Ghost of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1942, EE. UU.
- *Frankenstein Meets the Wolf Man*, Roy William Neill, 1943, EE. UU.
- *House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944, EE. UU.

### 1950

- *Torticola contre Frankensberg*, Paul Paviot, 1952, Francia.
- *El monstruo resucitado*, Chano Urueta, 1953, México.
- *El fantasma de la opereta*, Enrique Carreras, 1955, Argentina.
- *The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957, Reino Unido.
- *The Frankenstein Story*, Don Glut, 1958, EE. UU.
- *Frankenstein 1970*, Howard W. Koch, 1958, EE. UU.
- *The Revenge of Frankenstein*, Terence Fisher, 1958, Reino Unido.

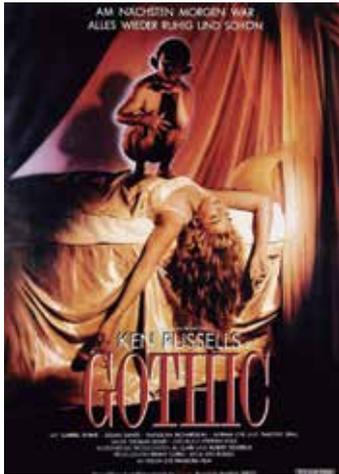
### 1960

- *The Evil of Frankenstein*, Freddie Francis, 1964, Reino Unido.
- *Furankenshutain tai chitei kajû Baragon*, Ishirô Honda, 1965, Japón.
- *Mad Monster Party?*, Jules Bass, 1967, EE. UU.
- *Frankenstein Created Woman*, Terence Fisher, 1967, Reino Unido.
- *Frankenstein Must Be Destroyed*, Terence Fisher, 1969, Reino Unido.

### 1970

- *The Horror of Frankenstein*, Jimmy Sangster, 1970, Reino Unido.
- *Frankenstein: The True Story*, Jack Smight, 1973, EE. UU.
- *Flesh for Frankenstein*, Paul Morrissey y Antonio Margheriti, 1973, EE. UU.
- *La maldición de Frankenstein*, Jesús Franco, 1973, España / Francia.
- *Blackenstein*, William A. Levey, 1973, EE. UU.
- *Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974, EE. UU.





- *Frankenstein and the Monster from Hell*, Terence Fisher, 1974, Reino Unido.
- *The Rocky Horror Picture Show*, Jim Sharman, 1975, EE. UU.
- *Victor Frankenstein*, Calvin Floyd, 1977, Suecia / Irlanda.
- *Son of Frankenstein*, Scott Allen Nollen, 1979, EE. UU.

#### ☒ 1980

- *Frankenstein*, James Ormerod, 1984, Reino Unido / EE. UU.
- *The Bride*, Franc Roddam, 1985, Reino Unido / EE. UU.
- *Gothic*, Ken Russell, 1986, Reino Unido.
- *Frankenstein*, Burt Brinckerhoff, 1987, EE. UU. / Canadá.
- *Rowing with the Wind*, Gonzalo Suárez, 1988, España.
- *Haunted Summer*, Ivan Passer, 1989, EE. UU.

#### ☒ 1990

- *Frankenstein Unbound*, Roger Corman, 1990, EE. UU.
- *Rasuto Furankenshutain*, Takeshi Kawamura, 1991, Japón.
- *Frankenstein*, David Wickes, 1992, Reino Unido.
- *Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994, EE. UU. / Japón / Reino Unido.
- *Frankenstein Reborn!*, David DeCoteau, 1998, EE. UU.
- *Gods and Monsters*, Bill Condon, 1998, EE. UU. / Reino Unido.

#### ☒ 2000

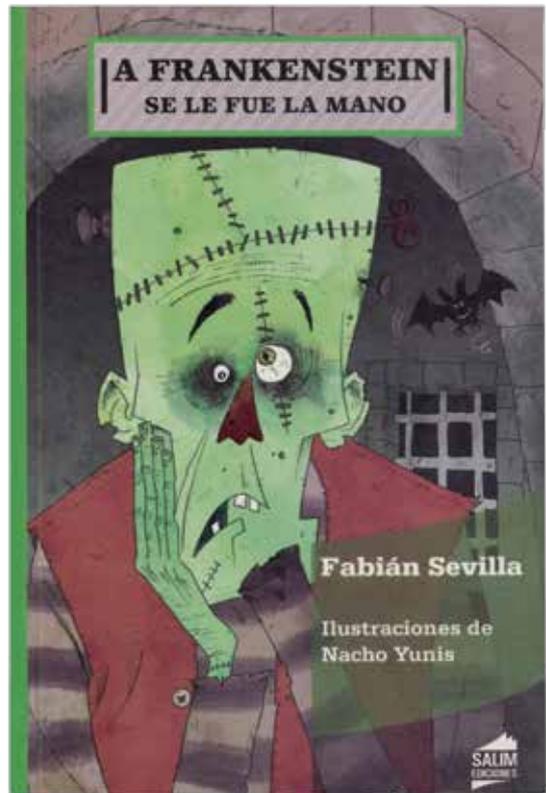
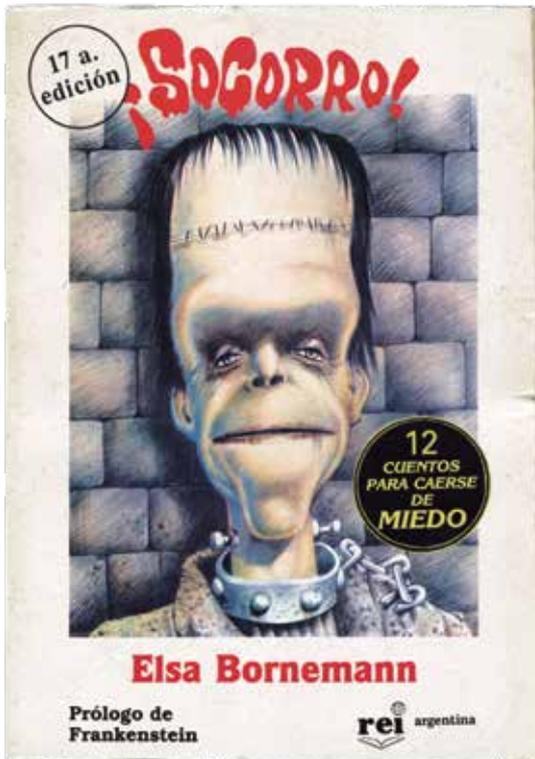
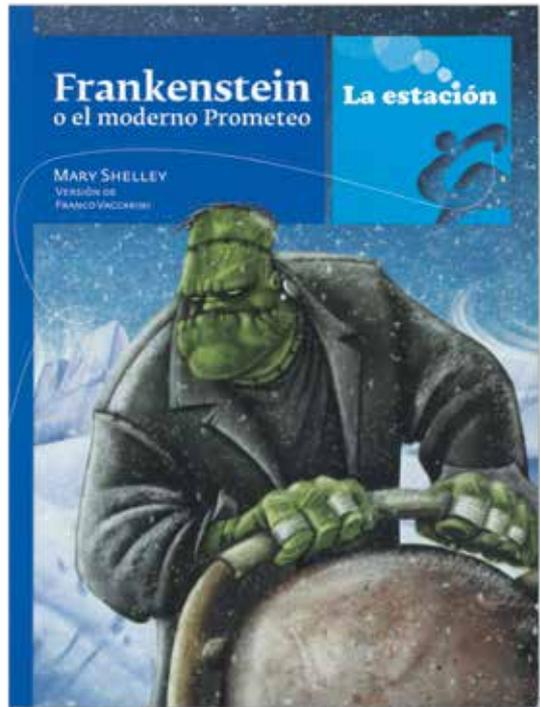
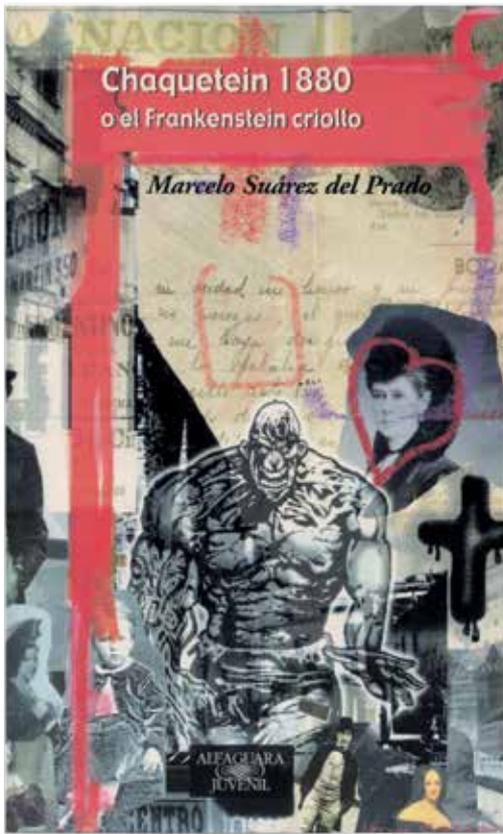
- *La sangre de Frankenstein*, Germán Magariños, 2002, Argentina.
- *Frankenstein: Birth of a Monster*, Mary Downes, 2003, Reino Unido.
- *Frankenstein Evolution*, Marcus Nispel, 2004, EE. UU.
- *Frankenstein*, Jed Mercurio, 2007, Reino Unido.
- *Frankenstein Unlimited*, King-Wei Chu, Matthew Forbes, Martin Gautier, Peter James, Maude Michaud y Matthew Saliba, 2009, Canadá.

#### ☒ 2010

- *National Live Theatre: Frankenstein*, Danny Boyle, 2011, Reino Unido.
- *Hotel Transylvania*, Genndy Tartakovsky, 2012, EE. UU.
- *Frankenweenie*, Tim Burton, 2012, EE. UU.
- *The Bride of Frankenstein*, Valerie Jensen, 2013, EE. UU.
- *Frankenstein and the Vampyre: A Dark Stormy Night*, Philip Smith, 2014, Reino Unido.
- *I, Frankenstein*, Stuart Beattie, 2014, EE. UU. / Australia.
- *Scooby-doo! Frankencreepy*, Paul McEvoy, 2014, EE. UU.
- *Victor Frankenstein*, Paul McGuigan, 2015, EE. UU. / Reino Unido / Canadá.
- *Frankenstein*, Bernard Rose, 2015, EE. UU. / Alemania.
- *Frankenstein Vs. The Mummy*, Demien Leone, 2015, EE. UU.
- *Mary Shelley*, Haifaa Al-Mansour, 2018, Reino Unido / Luxemburgo / EE. UU.







## ☒ EL MONSTRUO EN LA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

La criatura ya reconocida por el nombre de su creador se perpetúa con una vitalidad asombrosa en las historietas y los libros para niños y jóvenes. Su presencia conjuga a la vez la amenaza y su disolución a través de distintos recursos narrativos y gráficos. A partir de la década de 1940 en los Estados Unidos la figura de Frankenstein se trasladó del libro y la pantalla a las viñetas dibujadas, cuya última derivación es la novela gráfica. Salida de esas grandes usinas de historietas como Marvel o Prize Comics, la larga serie de comics en los que aparece progresivamente dejan de tenerlo como protagonista único. En lo sucesivo se lo verá en lucha contra otros seres deformes o personajes malignos (Godzilla, Drácula, el Hombre Lobo, Mr. Hyde) o aliado a los súperheroes del momento (Batman, Súperman). Así, alternativamente, ha sido la encarnación del peligro y la destrucción para luego pasarse al bando de los buenos a quienes protege de nuevas acechanzas. El animé y el manga japoneses también lo adoptaron para sus propias producciones. La Argentina, en cambio, tomó contacto con esas historias siempre a través de traducciones y muy ocasionalmente el monstruo tuvo alguna participación secundaria en populares historietas locales como *Patoruzú*.

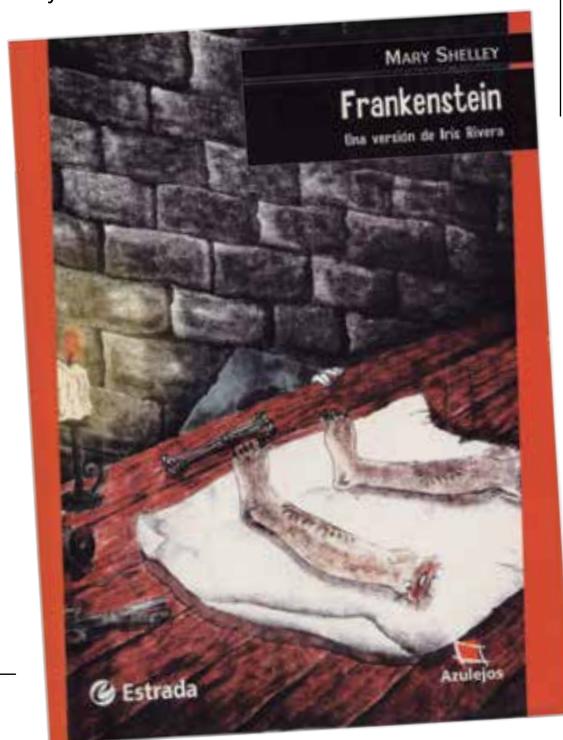
En su paso a la literatura infanto-juvenil, Frankenstein conoce una invariante y no pocas transformaciones. La primera es la que repite su imagen de frente amplia, tornillos en el cuello, flequillo despeinado y mirada triste o perdida. La figura provista por Karloff, más o menos deformada, es el modelo que predomina en las páginas de los libros de terror o similares para los más chicos. De allí que no pocos ilustradores hayan debido luchar contra esa representación cristalizada cada vez que se le quiere dar un rostro a lo que, según el caso, asusta o divierte.

Entre las transformaciones se cuentan las distintas propuestas lúdicas de las que ha formado parte. En el clásico infantil *Socorro* de Elsa Bornemann, primer libro que la célebre escritora dedicó a la literatura de terror, el monstruo, amigo de la infancia de la autora (¿¡quién lo hubiera imaginado!?), escribe las líneas que anteceden a la selección de cuentos y deja entrever, de paso, su envidia por verse obligado a compartir el cariño de su amiga con los potenciales lecto-

res. El prólogo a *Socorro* lleva la firma "Frankenstein". Además de las numerosas versiones de la novela adaptadas para público infantil (se destaca la de Iris Rivera con las magníficas ilustraciones de Sandra Becchia, que se ciñen con fidelidad a la descripción original de Mary Shelley), se cuentan aquellas otras que ubican al protagonista en contextos diversos y contemporáneos. Rex publica su *Frankenstein se hace un sándwich*; Sebastián Burecovics juega en el título con las características físicas del monstruo de Karloff y escribe *A Frankenstein le falta un tornillo*; Martín Morón imagina una infancia para el monstruo que nació adulto en *El pequeño Frankenstein*.

El humor es el elemento común en la mayoría de estas obras por las que se pasea un monstruo poco terrorífico y por lo general domesticado. Es el caso de las numerosas comedias y obras de teatro infantil que Fabián Sevilla ha dedicado al protagonista, entre ellas, *A Frankenstein se le fue la mano*. Allí desarrolla su firme convicción de que "hasta los malos que más asustan tienen su cuota de dulzura y ternura".

En este terreno también tienen lugar las curiosidades. Marcelo Suárez del Prado escribió e ilustró *Chaquetein 1880*, una suerte de Frankenstein criollo, con la intención de que esta adaptación novelesca para adolescentes recree la década del ochenta porteña. La historia del monstruo se traslada a la Argentina y sus peripecias lo llevan incluso a confrontarse con personajes históricos como Julio Argentino Roca y Bartolomé Mitre.



# CLASSICS

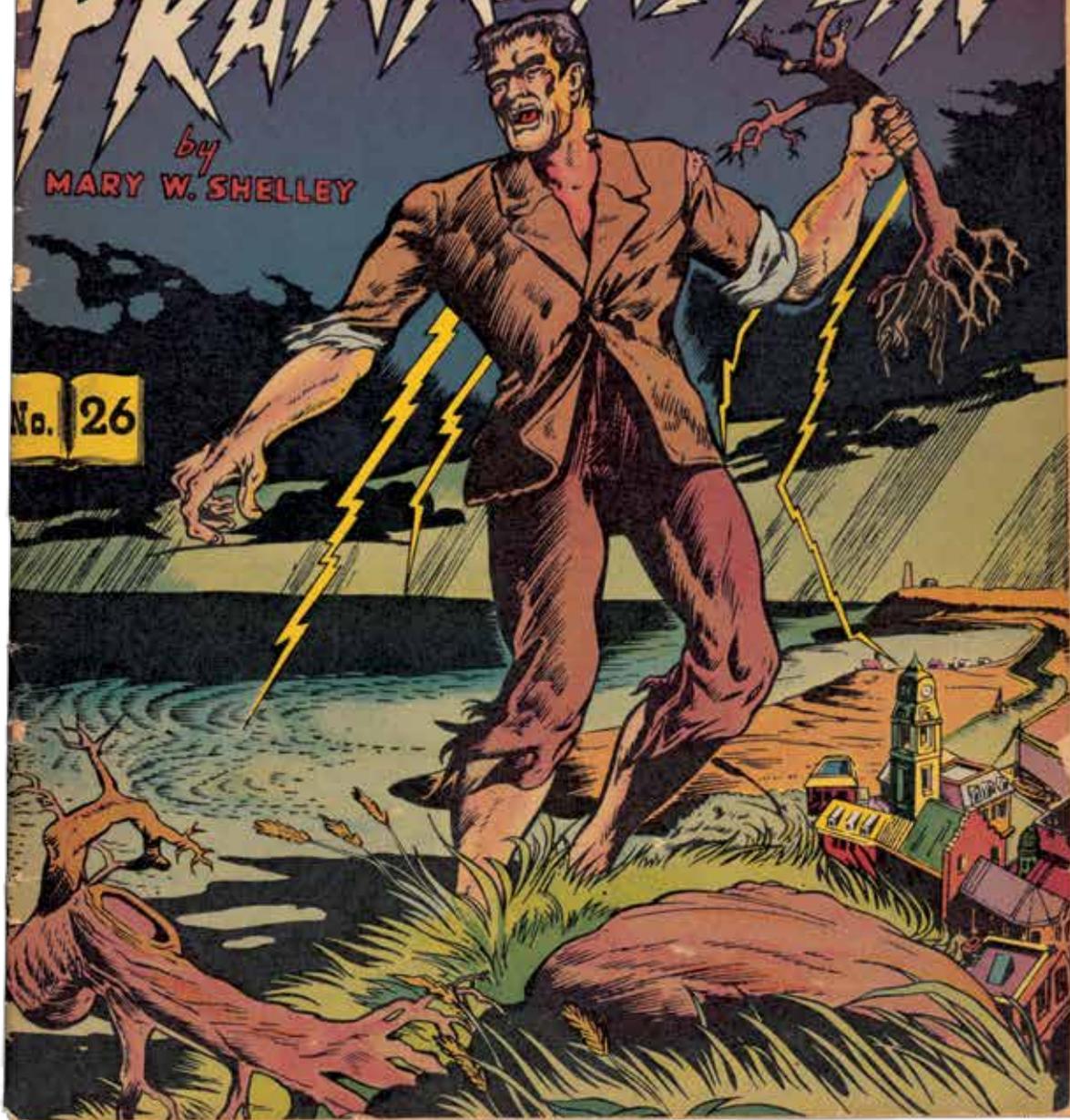
*Illustrated*

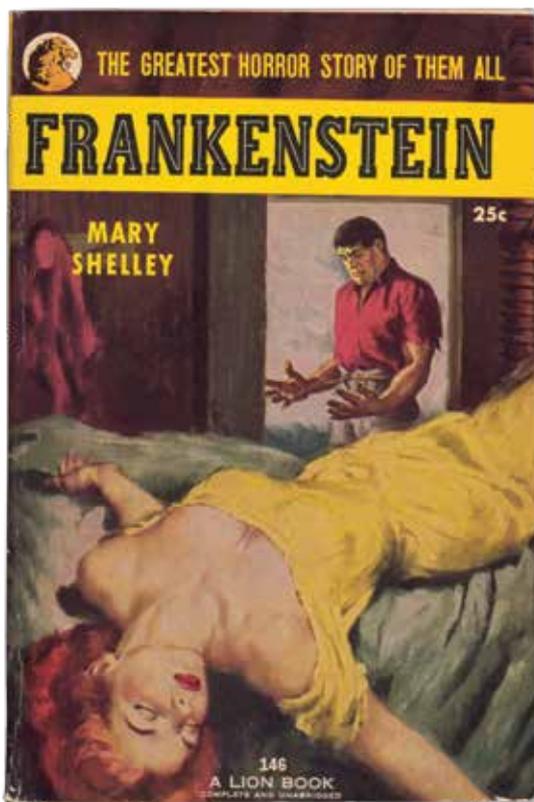
FEATURING STORIES  
BY THE WORLD'S  
GREATEST AUTHORS

# FRANKENSTEIN

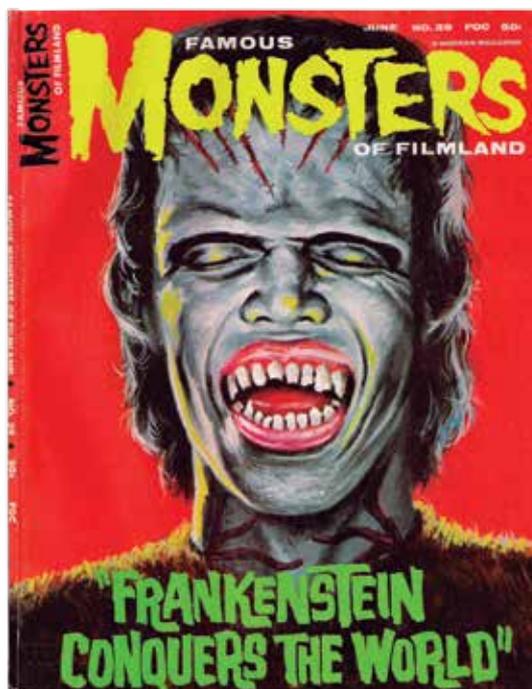
by  
MARY W. SHELLEY

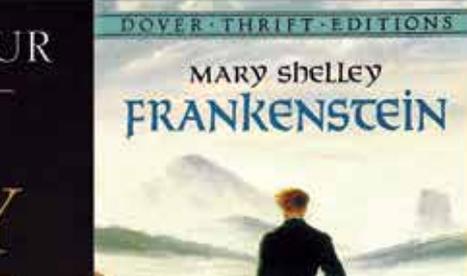
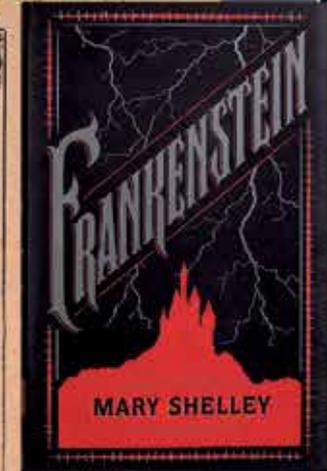
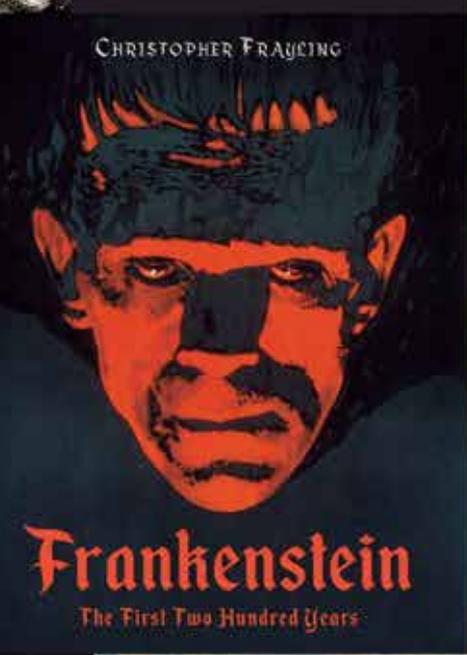
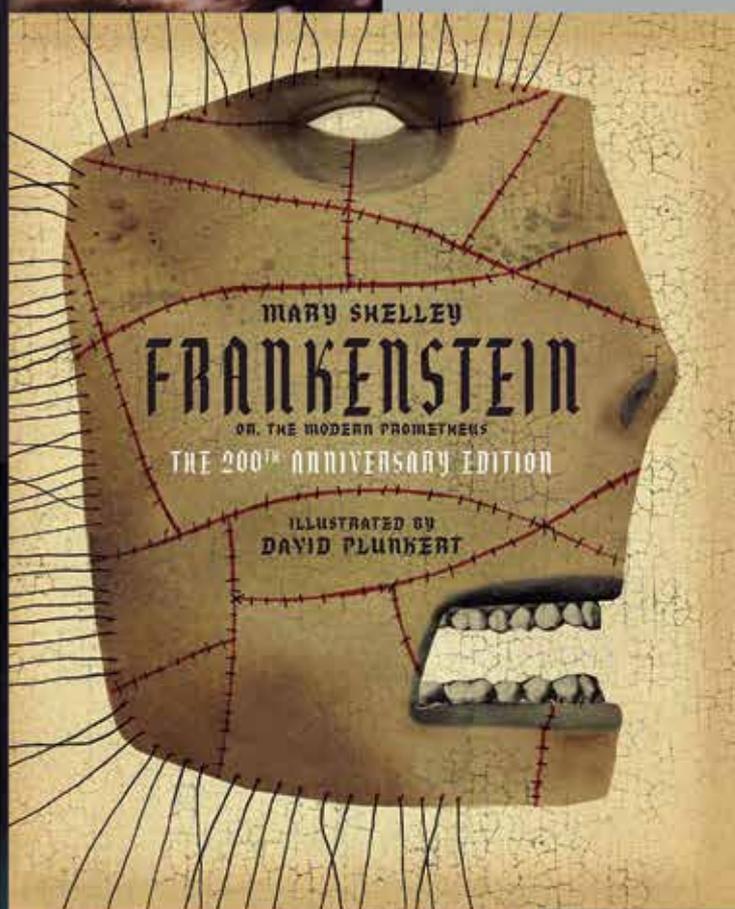
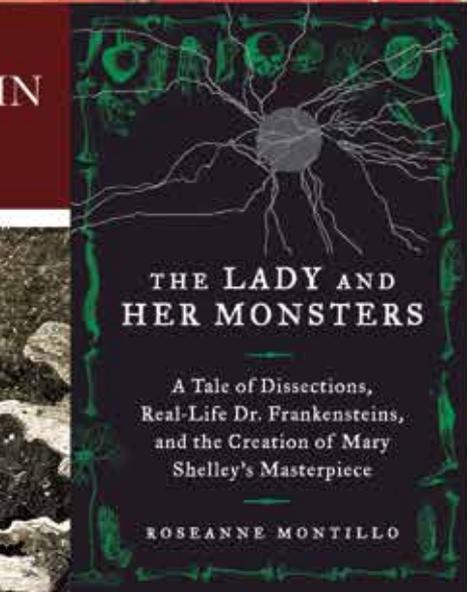
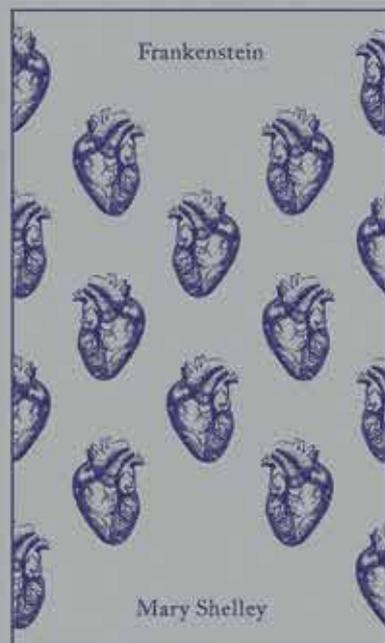
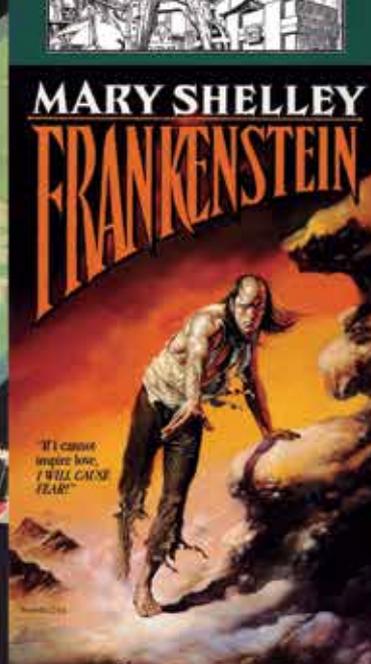
No. 26





1. *Frankenstein. The Greatest Story of them All*, para Lion Books, nro. 146, 1953. New York Public Library Digital Collections. 2. *Frankenstein*, por Dick Briefer para Prize Comics, nro. 19, Nueva York, 1945. 3. *Frankenstein Conquers the World*, por Vic Prezio para Famous Monsters of Filmland, Nueva York, 1966. **A la izquierda:** *Frankenstein*, por Robert H. Webb para Classics Illustrated, nro. 60, Nueva York, 1949. New York Public Library Digital Collections.

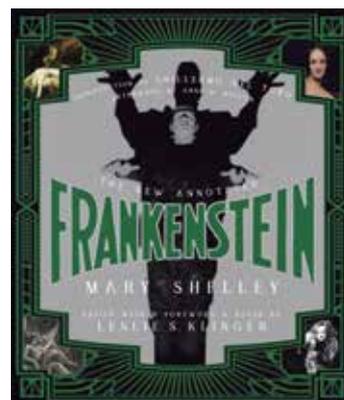
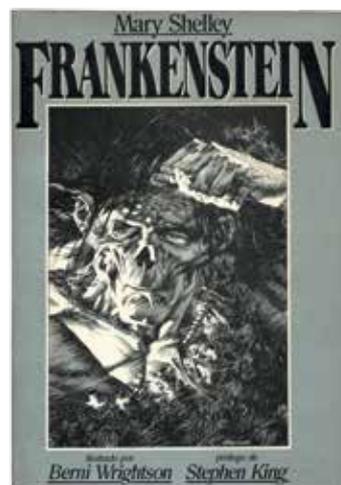




# BIBLIOGRAFÍA

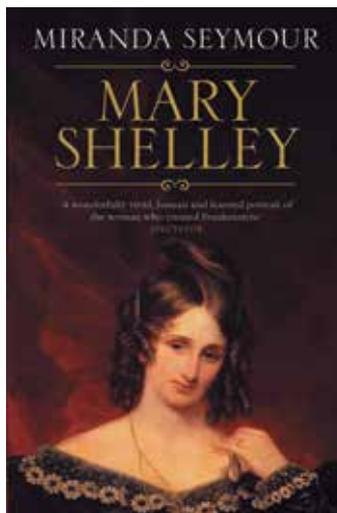
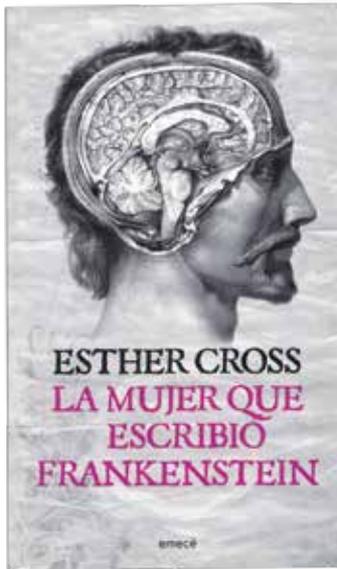
## ✘ EDICIONES RELEVANTES DE LA NOVELA EN INGLÉS

- *Frankenstein*, James Kinsley y M. K. Joseph (eds.), Oxford, University Press, 1969.
- *Frankenstein; or, The Modern Prometheus: The 1818 Text*, James Rieger (ed.), Chicago, The University of Chicago Press, 1974.
- *The Annotated Frankenstein*, anotaciones y edición a cargo de Leonard Wolf, Nueva York, Clarkson N. Potter, 1977.
- *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Maurice Hindle (ed.), Londres, Penguin, 1985.
- *Frankenstein; or, The Modern Prometheus: The 1818 Text*, Marilyn Butler (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1993.
- *Frankenstein: The 1818 Text, Contexts, Nineteenth-Century Responses, Modern Criticism*, J. Paul Hunter (ed.), Londres / Nueva York, W. W. Norton & Company, 1996.
- *Frankenstein: Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical and Perspectives*, Johanna M. Smith (ed.), Boston / Nueva York, Bedford / St. Martin's, 2000.
- *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Stuart Curran y Jack Lynch (eds.), edición electrónica en CD-ROM, Filadelfia, University of Pennsylvania, 2001, <http://www.english.upenn.edu/Projects/knarf/>.
- *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Ausan J. Wolfson (ed.), Nueva York, Longman, 2003.
- *The New Annotated Frankenstein*, introducción a cargo de Guillermo del Toro, edición, prólogo y notas a cargo de Leslie S. Klinger, Nueva York / Londres, Liveright Publishing Corporation, 2017.



## ✘ TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

- *El moderno Prometeo*, L. Costarias (trad.), Buenos Aires, La Nación, 1913.
- *Frankenstein*, Laura Marazul (trad.), Buenos Aires, Lautaro, 1946.
- *Frankenstein*, Laura Marazul (trad.), estudio preliminar de Elvio E. Gandolfo, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- *Frankenstein*, Manuel Serrat Crespo (trad.), Barcelona, Bruguera, 1981.
- *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Francisco Torres Oliver (trad.), Madrid, Valdemar, 1994.
- *Frankenstein o el moderno Prometeo*, María Engracia Pujals (trad.), introducción de Isabel Burdiel, Madrid, Cátedra, 1996.
- *Frankenstein*, Julio Izquierdo (trad.), Buenos Aires, Leviatán, 1997.
- *Frankenstein o el moderno Prometeo*, A. Ballesteros y S. Caporale (eds.), Salamanca, Colegio de España, 1999.
- *Frankenstein o el moderno Prometeo*, traducción, notas e introducción a cargo de Jerónimo Ledesma, Buenos Aires, Colihue, 2006.

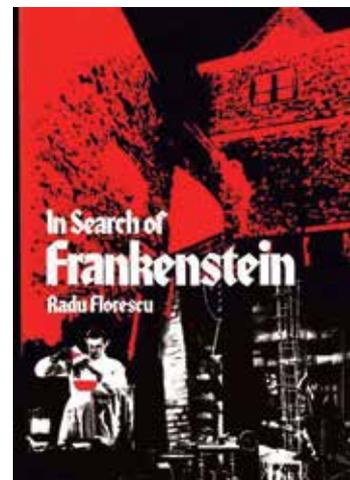


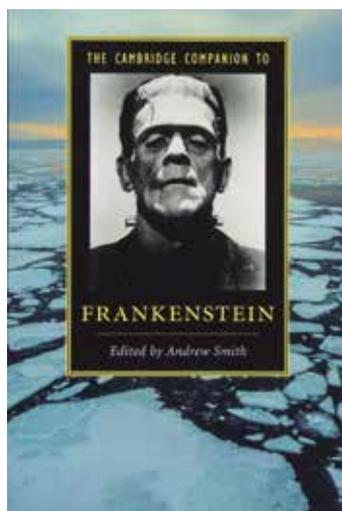
## ✠ BIOGRAFÍAS, DIARIOS Y CARTAS

- *The Frankenstein Notebooks: A Facsimile Edition of Mary Shelley's Manuscript Novel, 1816-17*, Charles Robinson (ed.), Nueva York, Garland Publishing, 1996.
- *The Journals of Mary Shelley. 1814-1844*, Paula R. Feldman y Diana Scott-Kilvert (eds.), Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1987.
- Seymour, Miranda, *Mary Shelley*, Nueva York, Grove Press, 2000.
- Spark, Muriel, *Mary Shelley*, Barcelona, Lumen, 1997.
- Cross, Esther, *La mujer que escribió Frankenstein*, Buenos Aires, Emecé, 2013.
- Mellor, Anne, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Nueva York, Routledge, 1988.
- *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley: A Part of the Elect*, vol. I, Betty T. Bennett (ed.), Michigan, Johns Hopkins University Press, 1980.
- *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley: Treading in Unknown Paths*, vol. II, Betty T. Bennett (ed.), Michigan, Johns Hopkins University Press, 1988.
- *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley: What Years I Have Spent!*, vol. III, Betty T. Bennett (ed.), Michigan, Johns Hopkins University Press, 1988.
- *The Journals of Claire Clairmont. 1814-1827*, Marion Kingston Stocking (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 1968.
- *The Letters of Percy Bysshe Shelley: Containing Material Never Before Collected*, vol. 1 y 2, Sir Isaac Pitman & sons (eds.), Princeton, Princeton University, 2008.
- Brailsford, Henry Noel, *Shelley, Godwin and Their Circle*, Londres / Nueva York / Toronto, Geoffrey Cumberleg / Oxford University Press, 1954.
- Hamilton, Paul, *Percy Bysshe Shelley*, Londres, Northcote House, 2000.
- Marchand, Leslie A., *Byron. A Biography*, Londres, John Murray, 1957.
- Murray, John, *Lord Byron's Correspondence*, Londres, John Murray, 1922.
- Polidori, John William, *Diary of Dr. John William Polidori*, Londres, Forgotten Books, 2012.

## ✠ BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE Frankenstein

- AA. VV., "Frankenstein: autopsia y espejo" (dossier), en *Letra Internacional*, nro. 50, mayo-junio de 1997, pp. 37-61.
- Amicola, José, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- Baldick, Chris, *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon, 1987.
- Bloom, Harold, *Mary Shelley's Frankenstein*, Nueva York, Bloom's Literary Criticism / Infobae Publishing, 2007.
- Fernández Valentí, Tomás y Antonio José Navarro, *Frankenstein. El mito de la vida artificial*, Madrid, Nuer Ediciones, 2000.
- Florescu, Radu, *In Search of Frankenstein*, Boston, New York Graphic Society, 1975.





- Hindle, Maurice, "Vital Matters: Mary Shelley's *Frankenstein* and Romantic Science", en *Critical Survey*, vol. 2, nro. 1, 1990, pp. 29-35.
- Hogle, Jerrold E., "Otherness in *Frankenstein*: The Confinement/Autonomy of Fabrication", en *Structuralist Review*, nro. 2, 1980, pp. 20-48.
- Ketterer, David, *Frankenstein's Creation: The Book, the Monster, and Human Reality*, Victoria, University of Victoria Press, 1979.
- Laiseca, Alberto, *Beber en rojo*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2001.
- Lecercle, Jean-Jacques, *Frankenstein: mito y filosofía*, Buenos Aires, Nueva visión, 2001.
- Levine, George y U. C. Knoepfelmacher (eds.), *Endurance of Frankenstein*, Berkeley / Los Ángeles / Londres, University of Chicago Press, 1979.
- Negroni, María, *La noche tiene mil ojos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- Ospina, William, *El año del verano que nunca llegó*, Bogotá, Random House, 2015.
- Ozolins, Aija, "Dreams and Doctrine: Dual Stands in *Frankenstein*", en *Science-Fiction Studies*, nro. 6, 1975, p. 106.
- Patterson Thornburg, Mary K., *The Monster in the Mirror: Gender and the Sentimental/Gothic Myth in *Frankenstein**, Ann Arbor, UNI Research Press, 1987.
- Rosatti, Horacio, *Frankenstein 1999. Un ensayo sobre la sociedad contemporánea*, Buenos Aires, Centro de Estudios Sociales y Políticos, 1992.
- Smith, Andrew (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- Tolchinsky, Lidia, *Frankenstein. Caos y creación*, Buenos Aires, Deldragón, 2011.
- Veeder, William, *Mary Shelley and Frankenstein. The Fate of Androgyny*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.







**Presidente de la Nación**  
Mauricio Macri

**Ministro de Cultura**  
Pablo Avelluto

**Director de la Biblioteca Nacional**  
Alberto Manguel

**Subdirectora de la Biblioteca Nacional**  
Elsa Barber

**Directora General de Coordinación Bibliotecológica**  
Elsa Rapetti

**Director General de Coordinación Administrativa**  
Marcos Padilla

**Director General de Acción Cultural**  
Ezequiel Martínez

**Investigación y textos:** Jorgelina Núñez, Evelyn Galiazo, Lucía Cytryn, Emiliano Ruiz Díaz y Nicolás Reydó. **Diseño:** Máximo Fiori y Santiago Fanego. **Diseño de montaje:** Christian Torres. **Montaje:** Susana Fitere, Valeria Agüero, Ezequiel Gallarini, Eugenia Guiñazú y Nicolás D'Argenio. **Video:** Emiliano Ruiz Díaz y Camila Alonso. **Producción:** Martín Blanco, Pamela Miceli, Federico Angelomé, Kevin Perez-Knees y Gustavo Míguez. **Edición:** Área de Publicaciones. **Dirección de Gestión y Políticas Culturales:** Natalia Garneró.

**Autores invitados:** Esther Cross, Pablo Capanna, Emilio Bernini y Marina Warner. **Traducción:** Lucía Cytryn ("Mitos y monstruos"). **Colaboraron en la investigación visual:** Máximo Fiori y Santiago Fanego. **Digitalización del material:** Gastón Ponce, Silvana Truant e Ignacio Gaztañaga.

**Coordinación de la muestra:** Jorgelina Núñez y Evelyn Galiazo.

**Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo:** Dirección de Investigaciones, Diseño Gráfico, Publicaciones, Dirección de Gestión y Políticas Culturales, Exposiciones y Visitas Guiadas, Archivos, Hemeroteca, Sala del Tesoro, Libros, Preservación, Prensa y Comunicación, Producción, Relaciones Públicas, Sonido e Iluminación, Infraestructura y Servicios.

**Agradecimientos:** Universidad Maimónides, TV Pública, Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia", Estación Mandioca, Verónica Viel Temperley, Romina Flores, Martín Teitelbaum, Pedro Aparicio, Pablo L. Tubaro, Ignacio Legari, Fernando Pazos, Raúl González, Juan Pablo Canala, Lucio Mafud, Martín Agüero, Carolina Zapata, Agustín Iwanczuk, Susana Espinosa y Magdalena Calzetta.

Parte de la información obtenida pertenece al Fondo Documental Arturo Sarno de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

B O D E G A  
DANTE ROBINO  
— DESDE 1920 —

  
KALPAKIAN  
- DESDE 1922 -





LA BIBLIOTECA NACIONAL rememora con esta exposición el segundo centenario de *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Esta novela pionera, que combina elementos heterogéneos del gótico, el romanticismo y el positivismo, la ciencia y el ocultismo, fue considerada fundadora de la ciencia ficción. Reconstruir la atmósfera literaria, política y filosófica que la atraviesa, reponiendo también sus antecedentes científicos y aquellos vinculados a las artes ocultas y la alquimia renacentista, permitirá el encuentro con los aspectos menos conocidos de esta emblemática obra y de su joven autora.

