

Víctor contra Frankenstein: Una visión de lo Monstruoso en el Mito del Moderno Prometeo

Dolores Martín Moruno (Doctora en Filosofía UAM/EHESS)
Departamento de Lingüística, Lengua Modernas
Lógica y Filosofía de la Ciencia
Contacto: dolores_pilar@yahoo.es

Beatriz Pichel Pérez (Doctoranda UAM)
Departamento de Lingüística, Lengua Modernas
Lógica y Filosofía de la Ciencia
Contacto: beipitxel@gmail.com

Resumen: Lo monstruoso en el mito de Frankenstein se muestra como un sólido cultural opaco de definición imprecisa, que habita en nuestro imaginario colectivo. El presente artículo trata de aclarar esta imagen a través de la dialéctica establecida entre Víctor y su criatura, Frankenstein, ya que basan su relación en una constante trasgresión del orden de la naturaleza y de los límites humanos. Asimismo, se ha reinterpretado el símbolo del Fuego en el mito del Moderno Prometeo, explorando su relación no sólo con la vida, sino con la muerte y la destrucción.

Palabras clave: Monstruosidad/ Frankenstein/ Fuego/Galvanismo/Romanticismo.

Abstract: Monstrosity in Frankenstein's myth appears as a cultural opaque solid with an inaccurate definition that remains in our collective imaginary. The present article treats to clarify this image through the dialectic established between Victor and his creature, Frankenstein, because they founded their relation in a constant transgression of the nature's order and human's limits. As well, the symbol of Fire in Modern Prometheus's myth has been interpreted to explore its relationship not only with life, but with death and destruction.

Keywords: Monstrosity/Frankenstein/Fire/Galvanism/Romanticism.

Del creador contra su creación.

La idea de que el Mundo Antiguo es la única fuente, que nos ha proporcionado mitos se ve cuestionada en cuanto echamos un vistazo a uno de los más bellos, que ha alumbrado la época moderna. Desde que Mary Shelley creó *Frankenstein o el Moderno Prometeo* en el verano de 1816, aquella criatura de dimensiones grotescas a la que ella nunca dio nombre, se ha convertido en parte de nuestro universo simbólico incrustándose como un elemento más de nuestra cultura de masas¹. Centenares de películas, novelas o recreaciones han intentado representar lo que paradójicamente, para su creador Víctor Frankenstein no podía ser articulado en palabras: lo monstruoso.

A pesar de que Frankenstein posea un rostro familiar para el público, gracias a las representaciones cinematográficas y en concreto, a la del actor Boris Karloff que dio vida a la criatura en las dos películas dirigidas por James Whale, la imagen de Frankenstein continua planteándose como un sólido cultural opaco frente a los esfuerzos por aclararla. La mayor dificultad de este análisis radica en que lo monstruoso no se muestra como un elemento culturalmente translúcido, en el que nos reflejemos fácilmente, porque implica lo anormal y lo diferente. No sólo nos cuesta manejar esta imagen incómoda, sino que nos horroriza identificarnos con ella y la empleamos para descalificar cosas, acciones e incluso personas.

Sin limitarnos a la novela de Shelley hemos pretendido escarbar en la complejidad de relaciones y matices, que adquiere la noción de monstruoso en el mito en general, articulándose a partir de una dialéctica entre Creador y Creación. Creador y Criatura se alternan en esta representación de lo informe, porque ambos desafían el orden de las leyes de la naturaleza². G. Canguilhem definía orgánicamente esta idea como la de ser vivo de valor negativo. “(...) La existencia de monstruos cuestiona la vida, en cuanto al poder que posee de enseñarnos el orden (...)”³. Paradójicamente, su presencia en la Naturaleza contribuye a reforzar nuestra comprensión de la legalidad de los fenómenos.

Así, el monstruo resulta una imagen molesta, porque se asienta justamente en el límite de lo antropológicamente endógeno⁴. Aunque se comprende como una criatura que no tiene formas humanas, siempre late en el fondo la angustia de que se parezca demasiado a uno de

1 SHELLEY, M. *Frankenstein or the Modern Prometheus*, London, Penguin Popular Classics, 1994.

2 WHALE, J. *Frankenstein*. USA. Universal Pictures, 1931 y WHALE, J. *The Bride of Frankenstein*. USA. Universal Pictures, 1935. A partir de esta adaptación, la criatura adopta irónicamente el nombre de su creador, que en la novela de Shelley se hacía llamar Víctor Frankenstein. Boris Karloff interpretaría, todavía, una película más encarnando al monstruo LEE, W. R. *Son of Frankenstein*. USA, Universal Pictures, 1939.

3 CANGUILHEM, G. *La connaissance de la Vie*, Paris, Ed. Vrin, 1975, p. 118.

4 BEAUNE, J.-C. « La banalisation biologique du monstre », *La Vie et la Mort des Monstres*, Champ Vallon, Collection Milieux, 2004, p. 93-97.

nuestra especie. En el imaginario colectivo, el carácter fronterizo de este ser original suele vincularse con las obsesiones generadas por las fronteras de la vida. Por así decir, la noción de monstruo explora la muerte y más allá, los límites de la existencia humana⁵. Precisamente, el gran atractivo que ha conservado el mito de Frankenstein, durante todos estos siglos reside en este juego de espejos en el que se confunden creador y creación, verdugo y víctima reflejando ambos su “lado monstruoso”⁶.

En este diálogo entre V́ctor y Frankenstein se plantea una comprensión de lo monstruoso mediante la introducción de lo imaginario, en el discurso fisiológico de la época dominado por los sueños galv́nicos de la Europa romántica. La monstruosidad no se articula únicamente en el mito de Frankenstein como un organismo deforme y objeto de estudio de la investigación científica, sino que se concibe como una metáfora visual de todos los dramas de la existencia humana, mezclando ciencia e imaginación como el terreno poético en el que germina el mito.

De una parte, nos percatamos del peligro que implica la existencia de la criatura que ha alumbrado V́ctor Frankenstein, al revelarse como un asesino capaz de aterrorizar a “la raza de los mortales”. Pero también, somos capaces de compartir su sufrimiento y su inocencia. Sus acciones movidas para sembrar el terror son éticamente reprobables, a pesar de que no podamos evitar sentir compasión de aquél, que no tuvo la oportunidad de crecer en una familia, recibir el amor de una madre o un padre y por supuesto, de ser aceptado por la sociedad.

Experimentamos rechazo hacia este ser informe, que nos recuerda nuestra naturaleza animal como un residuo y al mismo tiempo, tendemos a pensar que V́ctor carga con las culpas finales del desencadenamiento de la tragedia por no reconocer en él a un semejante. La repulsión estética originada ante la imagen de la criatura nos empuja al lado emocional opuesto, a la defensa del que es rechazado socialmente por aquellos, que lo definen como un monstruo a través de su mirada viciada, de manera injusta.

A fin de cuentas, nos vemos tentados a asociar al monstruo no sólo con la criatura, sino con la figura de “ojos amarillentos y acuosos”, que más nos preocupa e inquieta ver en nosotros mismos. En este segundo sentido, lo monstruoso se relaciona estrechamente con el espíritu melancólico de V́ctor Frankenstein, el sabio loco que concibe su tarea unida a su destino, lo que se venía a comprender en el Romanticismo como el “genio”⁷. Las ilusiones científicas de este demiurgo moderno, le hicieron desear convertirse en el protector de una nueva especie, como el bueno de Prometeo. “(...)Una nueva especie me bendecirá como a su creador, muchos seres felices y maravillosos me deberán su existencia. Ningún padre podrá reclamar tan completamente la gratitud de sus hijos como yo mereceré la de éstos (...)”⁸.

El tránsito del sueño a la pesadilla viene marcado en el mito por la incapacidad de soportar la imagen del ser, que había creado V́ctor. Aunque sus experimentos galv́nicos resultaron un éxito total, no pudo evitar dejarse llevar por el horror que le inspiraba aquel rostro. Encarnaba una fealdad, que ningún mortal podría resistir reflejar en su mirada. Sólo

5 SHELLEY, M. *op.cit.*, p. 51: “(...) Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world (...)”.

6 COMPAGNON, A. “La Víctima es el Verdugo”, *Los Antimodernos*, Barcelona, Editorial Acantilado, 2007, p. 168.

7 SCHAFFER, S. “Genius in Romantic natural philosophy” en CUNNINGHAM and JARDINE (Ed.) *Romanticism and Sciences*, Cambridge University Press, 1990, pp. 93-94: “(...) the impact of natural philosophical “genius” was significant precisely because of its meaning for the vocation of the natural philosopher (...)”.

8 SHELLEY, M., *op. cit.*, p. 51: “(...) a new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of this child so completely as I should deserve theirs (...)”.

entonces, Víctor reconoce que ha convertido al progreso científico en un peligro para la especie humana e incluso, llega a admitir que los hombres le parecen monstruos sedientos de sangre completando de esta manera, la peripecia.

Mientras Víctor se demoniza, la criatura se humaniza estrechando una dialéctica en la que se franquean constantemente, los límites de la naturaleza humana. Esta relación nos ha conducido en primer lugar a analizar a Víctor Frankenstein como el genio del Fuego, uno de los símbolos culturales más arraigados en nuestro inconsciente colectivo. El Fuego no sólo se relaciona en el mito con la luz y vida, sino con la muerte y la destrucción. Por último, encarna una significación sexual vinculándose a la creación de una compañera para la criatura. Tras haber discutido las diversas interpretaciones del Fuego que plantea el mito, concluiremos con una explicación de cómo el monstruo, vulgarmente conocido como Frankenstein, se convirtió en lo que es, hoy en día: en un mito moderno.

Víctor Frankenstein o el genio de fuego.

Víctor Frankenstein reconoce su destino ligado a una exaltada pasión por la filosofía natural, que surgió en su juventud a través del descubrimiento de las obras de los grandes padres de la Alquimia: Cornelio Agrippa, Paracelso y Alberto Magno. Víctor no sólo ansiaba desvelar los “(...) secretos del cielo y de la tierra, ya sea la sustancia exterior de las cosas o el espíritu interior de la naturaleza o la misteriosa alma humana (...)”, sino que sus pretensiones iban más allá: “(...) eliminar la enfermedad de la humanidad y hacer al hombre invulnerable a la muerte violenta (...)”⁹.

Los deseos demasiado humanos del joven ginebrino entroncan con su primer contacto con las leyes de la electricidad a través del estudio del galvanismo animal, una corriente científica que apostaba por interpretar la electricidad como un fenómeno fisiológico basándose para ello, en las investigaciones del italiano Luigi Galvani (1737-1798). De esta manera, Víctor anticipaba sus posteriores experimentos en la Universidad de Ingolstadt, una de las mejor equipadas de la época en cuanto a salas de disección y teatros galvánicos. Incluso, su ciencia está impregnada por un cierto ideal romántico que planteaba una visión de la Naturaleza dinámica, explicada a través de sus fuerzas fundamentales¹⁰.

A pesar de que la mayoría de las adaptaciones cinematográficas hayan caracterizado a Víctor como un médico, llamándolo “Dr. Frankenstein”, en el relato sólo se mencionan sus estudios de física, química y anatomía. Disciplinas, que en el siglo diecinueve no tenía delimitados sus campos teóricos, de una manera nítida. De ahí, que Shelley se refiera a la química en la novela, como: “(...) la rama, dentro de la física, en la que mayores progresos se han realizado y habrán de realizarse (...)”¹¹. En esta época, las ciencias experimentales

9 SHELLEY, M. *op.cit.*, p.39: « (...) Wealth was an inferior object, but what glory would attend the discovery if I could banish disease from the human frame and render man invulnerable to any but a violent death! (...) ».

10 MARTÍN, D. “La Europa romántica: el galvanismo animal”, *Sueños eléctricos y magnéticos de la Europa romántica. El debate sobre la Naturaleza establecido durante las últimas décadas del siglo dieciocho y las primeras del diecinueve*. Tesis Doctoral, UAM/EHESS, 2006, p.125: “ (...) Galvani había investigado durante años la contracción muscular de una rana, por efecto de la electricidad. Primeramente, observó como las ancas se contraían, al mantener simultáneamente contacto con un bisturí y con una chispa proveniente de una máquina electrostática. Después conectó con un cable dos trozos de metal que, a su vez, se hallaban unidos al músculo y al nervio de la rana. Volvió a comprobar cómo las patas se contraían al tocar ambos metales. Concluyó que la electricidad percibida era producida por la propia criatura que, aunque muerta, aun guardaba vestigios de su vida anterior, es decir, de galvanismo animal (...) ».

11 SHELLEY, M., *op.cit.*, p.47: “ (...) Chemistry is that branch of natural philosophy in which the greatest improvements have been and may be made (...) ».

constituían una especie de cajón desastre, en el que el estudio de la fisiología, las afinidades químicas, la electricidad o el magnetismo no se encontraban separados teóricamente.

En el mito de Frankenstein el Fuego se establece como elemento unificador de las potencias naturales, asociándose con fenómenos como la luz, el calor y por supuesto, la electricidad. La idea de que estos efectos poseían una relación en su naturaleza más íntima era bastante corriente en la época y estaba suficientemente extendida entre los círculos ingleses y las universidades alemanas, a través de las ideas de la *Naturphilosophie*. Por ello, en un sentido histórico estricto, esta búsqueda del Fuego en el mito ha de ser reinterpretada a la luz de los nuevos avances científicos sobre el fenómeno eléctrico, proporcionados no sólo por las teorías galvánicas sino por la construcción de aparatos como la Pila de Volta.

La electricidad es el elemento que convierte a V́ctor en un Prometeo moderno y que, a diferencia del clásico se ve condenado a morir tras haber presenciado la desaparición de todos sus seres queridos. Así, a ese sentimiento originario de sufrimiento, se le añade el componente de la impotencia y la sed de venganza que vertebran el desenlace del mito. Su creación, convertida en su peor pesadilla sembrará la tragedia destruyendo todo lo que rodea, hasta conseguir aislarle en una soledad radical en las tierras heladas del Polo Norte. El sabio melancólico, que no puede soportar la mirada del otro, porque le recuerda su culpa y le convierte en definitiva, en un monstruo. Shelley hila tan finamente la relación entre V́ctor y Frankenstein, que el creador sólo perecerá cuando lo haga su creación.

“(…) Lo he perseguido hasta llevarlo a la irremediable ruina. Mírelo allí, marcado por la palidez y la frialdad de la muerte (…) Quien me trajo a la vida ha muerto y una vez que haya desaparecido yo, desaparecerá también todo recuerdo de ambos. (…)”¹².

La admiración de V́ctor por el Fuego simboliza además, toda la tradición de las ideas alquímicas y de la Magia Natural del Renacimiento. Estas corrientes pretendían escrutar la causa última de los fenómenos y descubrir el elixir de la vida, por contraposición a la ciencia moderna, que sólo analiza y disecciona sin importarle la causa final. Shelley encuentra en la Alquimia el material idóneo para elaborar su arquetipo de sabio loco, porque su riqueza simbólica convierte a sus expresiones en una lengua de la ensoñación, en la lengua materna de la ensoñación cósmica¹³.

V́ctor mezcla a la perfección los deseos de los antiguos magos con los nuevos movimientos científicos de la época como el galvanismo animal, que promocionaban sofisticadas resurrecciones eléctricas en las capitales europeas de comienzos del siglo diecinueve. Todo este *background* cultural con el que jugó la joven Shelley, le obliga a situar el origen de la vida en la famosa “chispa vital”.

Mientras en las versiones cinematográficas de Whale, Fisher y Brannagh, el origen de la vida se asocia explícitamente con la electricidad bien en forma de tormenta eléctrica o a través de generadores supersónicos e incluso, con anguilas o a partir de un simbólico líquido amniótico, en la novela Mary Shelley sólo se articula a través de la metáfora de la “chispa vital”. Porque se trata de un secreto científico. Algo que V́ctor quiere ocultar al resto de los mortales¹⁴.

12 FRANKENSTEIN, M., *op.cit.*, p. 214: « (...) I have pursued him even to that irremediable ruin. There he lies, with and cold in death (...) He is death who called to me into being; and when I shall be no more, the very remembrance of us both will speedily vanish (...)”.

13 BACHELARD, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, p. 41.

14 SHELLEY, M., *op.cit.*, p.50: “(...) I was surprised that among so many men of genius who had directed their enquiries towards the same science, that I alone should be reserved to discover so astonishing a secret (...)”.

El hecho de que Shelley asocie la electricidad primeramente con el Fuego no es una comparación inocente, pues éste es uno de los elementos con más carga simbólica en nuestra cultura. Tanto es así, que en la tradición filosófica siempre se ha contado entre los elementos primarios y constituyentes del Universo. Si interpretamos este fluido galvánico como un “fuego eléctrico”, de la misma manera que Bachelard lo plantea en *El psicoanálisis del fuego*, entonces podremos apreciar cómo el mito de Frankenstein hunde sus raíces en nuestro imaginario colectivo, del mismo modo que las intuiciones vitalistas del galvanismo.

A nivel simbólico el fuego presenta el problema de ser un fenómeno privilegiado, que puede explicarlo todo. “(...) Es el único fenómeno que puede recibir claramente las valoraciones contrarias: el bien y el mal (...)”. Los relatos míticos relacionan la vida y el fuego creyendo demostrar la ecuación, que está en la base del sistema de Paracelso y que Víctor tanto admira: El fuego es la vida, la vida es un fuego. De esto se deduce, que en todo cuerpo vivo hay calor o lo mismo, Fuego¹⁵.

Sin embargo, cuando hacemos un uso del fuego en un plano completamente metafórico, como por ejemplo cuando nos referimos al “calor del nido”, introducimos elementos que pertenecen al ámbito de lo imaginario. De ahí, que Bachelard acepte las ensoñaciones del hogar como el principio simbólico de nuestras intuiciones sobre el Fuego y no, que están construidas a partir de la experiencia positiva.

Desde esta perspectiva, el fuego del Moderno Prometeo no sólo se corresponde con la electricidad en cuanto fenómeno físico, sino que adquiere un aspecto cultural y metafórico. Por eso, el mito de Frankenstein no es una simple historia de fantasmas, porque recurre a la ciencia de la época, para establecer el plano imaginario del mito. La chispa vital se encuentra en el terreno fronterizo de la realidad y la ficción. Y aunque hoy en día, nos queden muy lejos las explicaciones galvánicas y los procedimientos de los que se servían en el siglo diecinueve, *Frankenstein* sigue teniendo el mismo poder de atracción al descansar en una de las ensoñaciones más arraigadas en nuestro inconsciente colectivo, el fuego¹⁶.

Este elemento no es sólo el principio de vida en el mito de Frankenstein, sino también de muerte y destrucción, pues precisamente se convierte en el secreto que da vida a la criatura y se refleja en cada uno de los asesinatos que comete. El carácter destructor del fuego en el relato se introduce claramente, cuando el monstruo incendia la casa donde vivían sus protectores tras haber sido rechazado por estos, a causa de su aspecto deforme. En la adaptación cinematográfica de Whale, se recrea y explota esta vertiente significativa a través de la representación del miedo del monstruo a las antorchas, lo que le induce a matar al ayudante de Frankenstein. De hecho, al final de esta película se supone que la criatura muere abrasada en el incendio del molino, llevado a cabo por las gentes del pueblo, aunque conozcamos por su segunda parte que no ocurrió de este modo¹⁷.

El Fuego aparece también vinculado con lo primitivo al estilo prometeico, no sólo en la comparación entre Víctor y Prometeo sino de una manera más gráfica en el pasaje, en el que el monstruo toma contacto con este elemento de la naturaleza. Utilizando una hoguera

15 BACHELARD, G., *La psychanalyse du feu*. Paris, Éditions Gallimard, 2006, p.23 y 86: “(...) Le feu est ainsi un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. (...) parmi tous les phénomènes il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal (...) Le feu c'est la vie, la vie est un feu (...)”.

16 BACHELARD, G., *op.cit.*, p. 36.

17 En BRANAGH, K., *Mary Shelley's Frankenstein*, USA, TriStar Pictures, 1994, el Fuego también es un factor de destrucción, ya que Elisabeth se suicida quemándose viva tras descubrir que también había sido “resucitada”, cerrándose el ciclo de vida-muerte.

abandonada por un grupo de hombres, la criatura aprende a entender el comportamiento de este fen3meno. Produce un calor agradable, pero tambi3n quema y adem3s, sirve para cocinar alimentos e iluminar por la noche¹⁸. M3s tarde, se percata de que para mantenerlo vivo es necesario “alimentarlo” con le3os, que previamente debe poner al calor de la lumbre. De esta manera, percibimos en el monstruo el nacimiento de un esp3ritu completamente empirista al observar los hechos y traducir inductivamente este conocimiento en leyes generales.

Por 3ltimo, el Fuego revela un car3cter sexual en el mito. La tradici3n ha asociado sus efectos a los 3rganos sexuales masculinos o femeninos y con la fertilidad de las mujeres y los campos¹⁹. Entre las connotaciones sexuales del fuego, no s3lo no s3lo se encuentra el que encienda pasiones sino que en su origen mismo reside tambi3n, el amor²⁰. En el mito, el fuego del amor y de la pasi3n se representa como el deseo de una “criatura del otro sexo” en el monstruo, por analog3a al que experimenta V́ctor hacia Elisabeth. La criatura se considera un ser creado para amar y obliga a V́ctor a crear una hembra, para compartir su soledad. De lo contrario, sembrar3 el terror. “(...) Si no puedo inspirar amor, inspirar3 temor (...)”²¹.

No s3lo V́ctor, sino Frankenstein coinciden en creer que el amor es el camino para su salvaci3n, el sentirse querido y a la vez querer a los otros. Por lo tanto, la chispa vital que origina la vida reencarna al fuego considerado tanto como principio de amor, como de muerte.

C3mo se llega a ser un monstruo.

La noci3n de monstruo no siempre ha habitado bajo las mismas formas el bosque de lo imaginario. Los griegos conceb3an lo monstruoso en su mitolog3a asociado a lo prodigioso y se entend3a como una lecci3n de los dioses a los mortales. La fantas3a se ha ayudado para representar este concepto incomprensible de los estudios sobre el mundo de los seres vivos, aunque las clasificaciones no hayan agotado su sentido en un plano meramente cient3fico.

El primer pensador, que se detuvo a estudiar sistem3ticamente la existencia de estos seres en el reino org3nico, fue Arist3teles. En *Sobre la Generaci3n y la Corrupci3n* comentaba que “(...) la monstruosidad no es necesaria en relaci3n a la causa que es vista desde un fin, ni en relaci3n con la causalidad de la finalidad, sino que es necesaria por accidente (...)”²². As3, Arist3teles explicaba esta revuelta de la materia sobre la forma, introduciendo la contingencia como explicaci3n de la formaci3n de estos seres anormales.

En la Modernidad la noci3n de monstruo aparece indisociablemente ligada al discurso de las ciencias de la vida. El inter3s por estos fen3menos biol3gicos y los intentos por definir

18 BACHELARD, G., *Ib3d*. En esta acci3n de cocinar Bachelard encuentra m3s una intenci3n de purificaci3n, que la eminentemente pr3ctica, lo que acentuar3a su car3cter simb3lico.

19 BACHELARD, G., *op.cit*, p. 69. Bachelard comenta la obra *Mythes sur l'origine du feu*, de J. G. FRAZER (1930) y algunos de los mitos que relacionan el fuego con un origen sexual: “(...) une l3gende australienne rapelle qu'un animal tot3mique, un certain euro, portait le feu dans son corps. Un homme le tua. "Il examinait soigneusement le corps pour voir comment l'animal faisait le feu, d'o3 il venait; il arracha l'organe g3nital m3le qui 3tait tr3s long, le fendit en deux et s'aperçut qu'il contenait un feu tr3s rouge”.

20 BACHELARD, G., *Id*. Bachelard ve en la acci3n de frotar dos le3os, con el fin de que ardan un s3mbolo de las caricias de los amantes.

21 SHELLEY, M., *op.cit*, p.141: “(...) If I cannot inspire love, I will cause fear (...) Have a care; I will work at your destruction, nor finish until I desolate your heart, so that you shall curse the hour of your birth (...)”.

22 ARISTOTELE, *De la G3n3ration et la Corrupti3n* Paris, Belles Lettres, Universit3s de France, 2005, IV, 3, 767b, 13: “ (...) La monstruosit3 n'est pas n3cessaire par rapport 3 la cause qui est en vue d'une fin, ni par rapport 3 la causalit3 de la fin, mais elle est n3cessaire par accident (...)”.

los diferentes tipos de monstruosidad estuvieron muy presentes entre los naturalistas de la Ilustración francesa. En esta tradición se comenzó a definir un monstruo como el ser, que adquiere una formación extraña en alguno de sus miembros o en su totalidad imposibilitando su identificación en una especie o género.

Paradójicamente, con el aumento de clasificaciones morfológicas de lo monstruoso se elimina su carácter de fenómeno natural maravilloso, al normalizarlo como objeto de estudio científico. E. Geoffrey Saint-Hilare (1772-1844) fue uno de los científicos, que inauguró la “ciencia de los monstruos” con sus investigaciones en teratología experimental. La teratología propone establecer reglas, para comprender las causas que jugaban en la génesis de estas formas orgánicas desconocidas. Saint-Hilaire era consciente de que al intentar definir lo monstruoso en categorías, pretendía eliminar la idea de capricho de la naturaleza e incluso la noción de monstruosidad, pues reduciéndola a una mera casuística terminaríamos por banalizarla.

Por ello, los esfuerzos de las ciencias de la vida por acercarse teóricamente a la noción de monstruo, parecen no poder aclarar del todo lo que se concibe como una singularidad definitiva y defectuosa, que escapa a las leyes de la naturaleza. Aunque su definición está anclada en el mundo orgánico, su naturaleza no es sólo física y recurre al plano de lo imaginario para su proyección en la ética, la estética e incluso la política.

El monstruo tiene por así decir, su mundo propio que va más allá del mundo que tiene por objeto la ciencia. Podemos decir con G. Durand que “(...) todo lo maravilloso teratológico es maravilloso totalizador y que esta Totalidad simboliza siempre la potencia *fasta* y *nefasta* del devenir (...)”²³.

Lo maravilloso se revela bajo el aspecto polimorfo del monstruo reflejando lo incomprensible, lo inexpresable, que existe por negación de los límites. Se convierte así, en un sólido cultural de difícil caracterización articulado a través de lo fantástico, que continúa inquietándonos como un reflejo turbio de la naturaleza humana. Tanto Víctor como Frankenstein se reconocen en la deformidad de la mirada grotesca del otro, en lo monstruoso de su relación y en el horror que esto les provoca.

Entonces, ¿cómo describir al engendro? Era de piel amarillenta, que dejaba al descubierto el entramado de músculos y arterias. Tenía el pelo largo y lustroso, lo que contrastaba con sus dientes blanquísimos y sus labios negros. Pero lo más terrible era su mirada, aquellos ojos acuosos y las pálidas órbitas en las que estos se hundían.

23 DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1993, p. 360: «(...) On peut dire que tout merveilleux tératologique est merveilleux totalisant et que cette totalité symbolise toujours la puissance *fa*ste et *ne*faste du devenir (...)”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDISS, B. *El Mito de Frankenstein*, Barcelona. Timún Mas, 1992.
- ALDISS, B. *Frankenstein desencadenado*, Barcelona, Minotauro, 1990.
- ARISTOTE, *De la Génération et la Corruption*, Paris, Belles Lettres, Universités de France, 2005.
- BACHELARD, G. *La Métaphysique du Feu*, Paris, PUF, 1981.
- BACHELARD, G. *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2005.
- BALDICK, Ch. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing: Myth, Monstrosity and Nineteenth-century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- BERLIN, I. *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.
- BEAUNE, J.-C. *La Vie et la Mort des Monstres*, Collection Milieux. Champ Vallon, 2004.
- BURDIEL, I. “La ciencia de los monstruos: A propósito de Frankenstein” *Métode*, Anuario, 2003, pp.33-35
- CANGUILHEM, G. *La connaissance de la vie*, Paris, PUF, 2000.
- COMPAGNON, A. *Los Antimodernos*, Editorial Acantilado. Barcelona, 2007.
- CUNNINGHAM, A., JARDINE, N. (Ed.) *Romanticism and Sciences*, Cambridge University Press, 1990.
- FAIVRE, A. *Philosophie de la Nature. Physique sacrée et théosophie au XVIII et XIX siècles*, Paris, Albine Michel, 1996.
- LA CASSAGNÈRE, Ch. *La mystique du Prometheus Unbound de Shelley*, Paris, Lettres modernes, 1970.
- MARTÍN, D. “Una visión romántica de la ciencia: *Frankenstein* o el moderno Prometeo” en VVAA, *Un breve viaje por la ciencia*, Logroño. Universidad de la Rioja, 2004.
- MARTÍN, D. *Sueños eléctricos y magnéticos de la Europa romántica. El debate sobre la Naturaleza establecido durante las últimas décadas del siglo dieciocho y las primeras del diecinueve*, Tesis Doctoral, UAM/EHESS, 2006.
- MEENA, A. *Women in Romanticism: Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth, Mary Shelley*, Basingstocke. Macmillan Education Women Writers, 1989.
- MELLOR, A. K. *Mary Shelley, her life, her fiction, her monsters*, New York, Routledge, 1988.
- MOSCOSO, J., LAFUENTE, A. *Monstruos y seres imaginarios*, Aranjuez, Doce Calles, 2000.
- ORDÓÑEZ, J. *La Melancolía de Prometeo. Una metáfora para la ciencia y la tecnología de final de siglo*, Caracas. Espacios Unión, N°32, 1999.
- ORDÓÑEZ, J. “The Story of a non- discovery. Helmholtz and the conservation of Energy” en MUNEVAR, G. (eds) *Spanish Studies in the Philosophy of Science*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1996, pp. 1–18.
- PERA, M. *The Ambiguous Frog: The Galvani–Volta Controversy on Animal Electricity*, Princeton University Press, 1992.
- SHELLEY, M. *Frankenstein or the Modern Prometheus*, Londres, Penguin Popular Classics, 1994.
- VVAA, *Actes du colloque Frankenstein*, Les Cahiers de para–littératures, Paris, 1997.

FILMOGRAFÍA

- CONDON, B. *Gods and Monsters*, USA, Universal Studios, 1998. 106 min.
BRANNAG, K. *Mary Shelley's Frankenstein*, USA, TriStar Pictures, 1994. 119 min.
FISHER, T. *The Curse of Frankenstein*, Reino Unido, Hammer Film Productions, 1957. 83 min.
FISHER, T. *The Revenge of Frankenstein*, Reino Unido, Hammer Film Productions, 1958. 86 min.
LEE, W. R. *Son of Frankenstein*, USA, Universal Pictures, 1939. 122 min.
SUAREZ, G. *Remando al Viento*, España, Ditirambo Films, Iberoamericana de Televisión S.A. y Viking Films, 1988. 96 min.
WHALE, J. *The Bride of Frankenstein*, USA, Universal Pictures. 72 min.
WHALE, J. *Frankenstein*, USA, Universal Pictures. 71 min.

INFORMACIÓN EN INTERNET

- ALDINI, G. *An account of the late improvements in galvanism, with a series of curious and interesting experiments performed before the commissioners of the French National Institute, and repeated lately in the anatomical theatres of London, by John Aldini. To which is added An appendix, containing the author's experiments on the body of a malefactor executed at Newgate* en <http://www.theBakken.org> y <http://www.geocities.com/bioelectrochemistry/>
BAKKEN, “Biographies of People in Mary Shelley’s Family Tree” en www.thebakken.org
BAKKEN “Frankenstein: Mary Shelley’s Dream” y “Victor Frankenstein’s Laboratory” en www.thebakken.org
BAKKEN “Victor’s Frankenstein reading list” en www.thebakken.org