

De la naturaleza al paisaje. Una lectura geográfica de la novela 'Frankenstein, o el Prometeo moderno' (1818), de Mary W. Shelley¹

From nature to landscape. A geographical reading of Mary W. Shelley's 'Frankenstein, or the modern Prometheus' (1818)

JOAN TORT I DONADA² ✉

Recibido: 21-11-12 | Aceptado: 27-12-12

Resumen

Este artículo pretende desarrollar una reflexión sobre los contenidos geográficos de la novela *Frankenstein o el Prometeo moderno*, que vio la luz en 1818, firmada por Mary Wollstonecraft Shelley y que pronto se convirtió en un referente de la literatura europea de filiación romántica. Nuestra perspectiva, más allá de la interpretación mítica de la obra, parte de la consideración de sus valores y de sus potencialidades desde el punto de vista de la geografía. Y se concreta en tres niveles de estudio: a) una contextualización temática y cronológica de la obra; b) el análisis de la significación del paisaje en su desarrollo argumental, y c) una prospección sobre el problema de la *identidad*; a nuestro modo de ver, una de las cuestiones de fondo fundamentales planteadas en la novela.

Palabras Clave: Literatura, Geografía, ficción vs realidad, Romanticismo, sentimiento de la naturaleza, identidad humana.

Abstract

This article undertakes an analysis of the geography of the novel *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. The work, written by Mary Wollstonecraft Shelley and first published in 1818, quickly established itself as a basic reference point of Romantic literature. Above and beyond the obvious mythical interpretations the novel affords, this study considers its value and potential from a geographical perspective (and within the context of early nineteenth century European Romanticism). More specifically, the article provides three levels of analysis: a) the contextualization of the novel from a thematic and chronological point of view; b) the significance of the landscape

1. Este artículo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación CSO2009-12225-C05-03, del Ministerio de Economía y Competitividad, y en el seno del Grup de Recerca Ambiental Mediterrània, reconocido por la Generalitat de Catalunya (2009-SG-1515).

2. Universidad de Barcelona. jtort@ub.edu

at different scales, and c) the process by which Frankenstein's "monster" constructs an identity of self, which allows him to question the world and the society in which he moves.

Key Words: Literature, Geography, reality vs. fiction, Romanticism, sentiment of nature, human identity.

Résumé

Le but de cet article est de développer une réflexion sur le contenu géographique du roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818), attribué à Mary Wollstonecraft Shelley. Notre étude, au-delà de l'interprétation mythique du roman, prend comme point de départ l'examen de leurs valeurs et de leur potentiel du point de vue de la géographie (et dans le contexte du romantisme européen du début du XIXe siècle). Les trois éléments sur lesquels s'est basé l'analyse du roman sont: a) une mise en contexte thématique et chronologique du roman ; b) l'évaluation de l'importance du paysage (et d'une manière particulière, des interactions entre nature et paysage), et c) le processus de construction identitaire du protagoniste par rapport au développement global de l'argument.

Mots-Cles: Littérature, Géographie, fiction vs réalité, Romantisme, le sentiment de la nature, identité humaine.

“¡Muchas cosas terribles hay;
Pero nada es más terrible que el hombre!”
SÓFOCLES, *Antígona* (334-335)

1. Introducción

Nos proponemos hacer una prospección, desde la óptica de la geografía, en una obra literaria de significativa trascendencia en la literatura moderna; referencia obligada dentro de lo que se ha dado en llamar movimiento romántico, y con una dimensión paisajística y geográfica –en clave metafórica– nada desdeñable: *Frankenstein o el Prometeo Moderno*,³ que la londinense Mary Wollstonecraft Shelley, con su marido Percy en el papel de editor,⁴ publicó en 1818.⁵

Para nuestro análisis partimos de una premisa específica: rehuir, en la medida posible, el lugar común en relación con esta obra. Lugar común que en buena medida tiene que ver con su progresivo proceso de mitificación (que, prácticamente, se inicia con la publicación misma de la

3. Adoptamos, como título, la forma *Frankenstein o el Prometeo Moderno* porque nos parece, gramaticalmente, más congruente en relación con el título original, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Dado que el funcionamiento del adjetivo es diferente en las lenguas castellana e inglesa, nos ha parecido más adecuada la forma mencionada ('el Prometeo moderno') que no la adoptada en determinadas ediciones en castellano ('el moderno Prometeo').

4. Aunque tradicionalmente se ha convenido en atribuir la autoría formal de la novela a Mary Wollstonecraft Shelley (apellidada Godwin de soltera), la intervención en ella de su marido, el aclamado poeta Percy Bysshe Shelley, se reconoce hoy como decisiva. Asimismo, se admite también que Lord Byron, quien tuvo una relación de amistad con ambos, intervino de un modo indirecto en la génesis de la obra. Véase, respecto de estas cuestiones, el capítulo "Génesis y destino de 'Frankenstein'" (BURDIEL, I., 2012, 36-50).

5. La edición española que tomamos como base para nuestro estudio es la de Cátedra (SHELLEY, M., 2012), a cargo de Isabel Burdiel, que firma también el documentado estudio crítico que la precede (BURDIEL, I., 2012). Tal edición se funda en la versión de la novela aparecida en 1818, tenida como original. Una versión posterior, de 1831 –según Burdiel, con cambios muy significativos respecto a la primera–, es la que hasta fechas recientes ha sido habitualmente traducida, editada y difundida en la mayoría de las lenguas.

novela), respecto al cual cabe subrayar la fecha de 1910 –momento en que la obra es llevada por primera vez al cine–⁶ como significativo punto de inflexión. Tal mitificación, que explota los ingredientes de interpretación más fácil y más simple de la novela, y en particular la figura de la *réplica humana* (el mal llamado “monstruo”), ha acabado conduciendo a un distanciamiento de grandes proporciones entre los valores que la autora desarrolló literariamente en la obra original –y que la crítica sería nunca ha puesto en duda, sino todo lo contrario– y una gran parte de lo que hoy se produce en el terreno artístico y cultural bajo la etiqueta de “Frankenstein”. Según reporta Isabel Burdiel, el crítico Fred Botting, que contabilizó a principios de los años 90 una bibliografía (no exhaustiva) de más de trescientos libros y ensayos sobre la creación de Mary W. Shelley, afirmaba alarmado en 1995 que “*Frankenstein* es un producto de la crítica, no una obra literaria” (BURDIEL, I., 2012, 13).

Resulta muy significativa, en el contexto de referencia, la reflexión sobre aquellos valores, y en general sobre la inmarcesible actualidad de la obra, que propone la autora citada (BURDIEL, I., 2012) al inicio del estudio introductorio que precede la edición en que nos hemos basado:⁷

“Leer *Frankenstein* a finales del siglo XX es una experiencia de lectura que, por esperada y previsible en sus efectos, resulta extraordinariamente inquietante en su inesperada novedad y en su capacidad para transmitir la ansiedad de la época en que surgió (...), despertando, al mismo tiempo, familiares inquietudes contemporáneas. También desde este punto de vista, todo es sorprendente en aquella obra. Ignorada durante más de ciento cincuenta años por el mundo académico, *Frankenstein* no ha dejado jamás de editarse desde su primera publicación en 1818. Hasta los años 70 de este siglo, cuando comenzó a ser rescatada por un tipo de crítica literaria que cuestionaba los ‘efectos de verdad’ del canon clásico, una de las características más sobresalientes del destino de la novela de Mary W. Shelley había sido una mezcla de aprecio popular y de incomodidad por parte de los lectores cultos.” (BURDIEL, I., 2012, 11-12)

Nuestro estudio se despliega formalmente, más allá de la introducción y de un preceptivo epígrafe de conclusiones, alrededor de tres puntos o ejes de reflexión básicos. En primer lugar, formulamos unas consideraciones generales sobre los valores potenciales de esta novela, y sobre su contextualización cronológica (o temporal) y temática, teniendo también en cuenta la perspectiva de la crítica literaria. Seguidamente abordamos la dimensión geográfica de *Frankenstein*, y nos centramos en particular en la significación del paisaje en el conjunto de la obra (subrayando, de paso, que estamos ante una faceta cuyas posibilidades de estudio van más mucho más allá de los aspectos que consideramos en nuestra prospección). Finalmente, en el tercer punto tomamos como eje de reflexión las cuestiones tocantes a la *identidad* (y, específicamente, la identidad del ser humano), y los interrogantes que plantea la obra a este respecto; apuntamos aquí, en todo caso, que probablemente este sea uno de los niveles de lectura más profundos y de mayor complejidad presentes en *Frankenstein*, y que, por las limitaciones inherentes a un artículo, trataremos de un modo muy selectivo y sintético.

6. *Frankenstein*, película muda de 16 minutos de duración, dirigida por J. Searle Dawley. En todo caso, es con motivo de la película de 1931, con idéntico título pero con dirección de James Whale, y con Boris Karloff como protagonista, cuando puede comenzar a hablarse de eclosión cinematográfica del mito.

7. Con el título de “*Frankenstein* o la identidad monstruosa”, y una extensión de algo más de cien páginas, este estudio puede considerarse, más que una introducción a la obra, un ensayo en sí mismo. Su concepción de síntesis (en el sentido de abordar una gran diversidad de cuestiones relacionadas con la novela y con su interpretación posterior, tanto de orden literario como filosófico, sociológico o estético, e incluso en relación con aspectos de historia de la ciencia) nos ha sido de gran utilidad a los efectos del presente análisis. Cabe resaltar, asimismo, la selección bibliográfica que incluye (sobre la novela y sobre su autora, Mary W. Shelley), presentada en diferentes apartados en atención a su gran diversidad temática.

2. *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818): unas coordenadas generales

2.1. Una obra de filiación romántica

La amplia transcendencia de *Frankenstein*, desde su publicación inicial hasta ahora, se fundamenta en su indiscutible fuerza como obra literaria y en su capacidad potencial para ofrecer múltiples y renovadas lecturas. Por la calidad y diversidad de sus ingredientes, mencionados en la introducción, podemos considerar esta novela, más allá de su adscripción formal a la literatura denominada de *ficción*, como un interesante ejemplo de convergencia e interacción entre valores literarios y geográficos. Y, también, como portadora en sí misma, al modo de la novelística de Jules Verne, “de un universo muy complejo, cuya comprensión postula una lectura pluridimensional” (SALABERT, 1985: 11).

Interesante e ilustrativo nos parece, en este punto, lo que escribe Burdiel a propósito de las dificultades para situar esta novela dentro de unas coordenadas concretas de tema y de género:

“(…) Desde el punto de vista de su ubicación genérica, Frankenstein es un híbrido de materiales diversos, como lo es el monstruo al que da vida. Una ‘novela filosofante’ –por utilizar la (...) expresión de Thomas Bernhard–, que inaugura un tipo de narración contemporánea de clara fisonomía romántica en la que la búsqueda, aparentemente objetivada, es sin embargo un viaje hacia la propia identidad, entendida como la fuente de toda inquietud, de todo terror. Es el mismo tipo de viaje, allá en el fondo, que emprende Marlow en *El corazón de las tinieblas* o el capitán Ahab en *Moby Dick*; incluso el que alienta a los personajes de *Cumbres borrascosas*” (BURDIEL, I., 2012, 57).

En la línea que acabamos de apuntar, atender la cualidad pluridimensional de la obra de Mary W. Shelley exige, como condición previa, ser capaces de ir más allá del esquema básico de su trama argumental. Ésta, por la contundencia y la originalidad de su planteamiento, puede inducir fácilmente a equívoco. Repasémosla: un estudiante, Victor Frankenstein, interesado por las ciencias naturales, concibe la posibilidad de crear artificialmente un ser humano. Llevando este impulso al límite de lo científicamente verosímil, acaba componiendo una criatura monstruosa pero, significativamente, dotada de conciencia. Así, desde su alumbramiento hasta su muerte, esa *réplica humana* dedicará todos sus esfuerzos a interpelar a su creador sobre la razón (o la sinrazón) de su temerario acto. Tal pretensión resultará inútil, en la medida en que el doctor Frankenstein repudiará a su criatura desde el mismo momento de su advenimiento al mundo. Y el vano intento de encontrar respuesta a aquella *pregunta*, a través de una persecución implacable a través del espacio y del tiempo, acabará constituyendo el eje central del argumento de la obra. Eje directriz, en definitiva, del cual arrancan diversos ejes derivados que permiten que la novela, en última instancia, admita diversas lecturas y ofrezca un amplio abanico de posibilidades de interpretación (y, cómo no, de recreación)⁸.

8. “Narración terrorífica”, según el enunciado del *Diccionario literario*, de V. BOMPIANI (1988, vol. 5, 255). “Uno de los cuentos de terror más competentes”, escribe Evans en una historia de la literatura inglesa (1985, 218). Por regla general, las interpretaciones más comunes (y, a menudo, más equívocas o superficiales) de la obra de Mary W. Shelley oscilan entre su calificación como “novela terrorífica” y su consideración como “precursora de la ciencia ficción”. En una línea más ponderada, la obra enciclopédica *The New Encyclopaedia Britannica* la define como una obra “que ejemplifica el interés de los románticos por lo emocional”, mediante la combinación de “lo sobrenatural, lo fantástico y lo horrible” (1998, tomo X, artículo ‘Romanticism’, 160-161).

Esteban Pujals, en su *Historia de la literatura inglesa*, coincide con Burdiel en la apreciación que esta autora hace sobre el alcance filosófico de la novela; y resume su punto de vista sobre la obra de un modo especialmente sintético: “(...) y la conclusión que se deriva de ella es de evidente y escalofriante interés: *el hombre es un ser de grandes posibilidades y de no menores limitaciones*”⁹ (PUJALS, E., 1984, 369)

La dimensión humana subyacente en *Frankenstein*, y en particular la concepción de la obra como prospección sobre la identidad y sobre la esencia del ser nos sitúan ante unos interrogantes de fondo, o una “tesitura epistemológica”, que cabría calificar como genuinamente románticos. Frente a la hegemonía del orden y de la racionalidad ilustrados se pone ahora el acento en un terreno tan complejo como el de la *conciencia* (y con los conceptos relacionados de un modo directo o indirecto con ella, como el de “lo individual”, “lo subjetivo”, “lo irracional” o “lo emocional”). Estamos, en este sentido, ante un verdadero punto de ruptura: un nuevo *estilo vital*, en expresión de Jorge Luis Borges, que va mucho más allá de un simple cambio de *estilo literario* (BORGES, J.L., 2002). La *humanidad* de la criatura del doctor Victor Frankenstein –más allá de la inhumanidad con que actúa su creador, quien, para empezar, ni tan sólo otorga un nombre al ser que ha engendrado– queda especialmente puesta en relieve en el párrafo de Burdiel que transcribimos a continuación, y que entendemos que resume de un modo diáfano la idea que tratamos de exponer:

“Por su parte, el monstruo, a diferencia de la imagen que nos ha transmitido el cine, es incluso más humano que su creador y reacciona, en todas y cada una de las ocasiones, como tal. Como Victor Frankenstein, es un hijo de su época: habla, piensa y actúa en un mundo dominado por el lema kantiano de ‘atrévete a saber’, y sufre sus consecuencias. De hecho, es precisamente su capacidad de pensar y de hablar (desafortunadamente escamoteada en las versiones filmicas) la que le convierte en el personaje más complejo y rico de la novela, mucho más capaz que el propio Victor Frankenstein de aceptar, entender y practicar su completa libertad como individuo. Su gigantesca estatura, sus habilidades físicas (y mentales) –incluso su fealdad– son plenamente humanas, aunque extraordinarias.”¹⁰ (BURDIEL, I., 2012, 58).

En definitiva: si ya la fecha de publicación de la novela, 1818, cae por sí de lleno en la época en que la poesía romántica inglesa –con los trabajos de Keats, Lord Byron y Percy B. Shelley– alcanza su cénit,¹¹ todo lo que concierne al contenido, y especialmente la interpelación sobre la *esencia de lo humano* que se lleva a cabo en ella, confirma su plena adscripción a la nueva corriente, con todas las implicaciones que ello conlleva. Tendremos ocasión de volver sobre estas cuestiones más adelante.

2.2. ¿Simplemente una novela?

En este punto, creemos clarificador, cara al desarrollo posterior del artículo, hacer referencia a su peculiar concepción narrativa. Dado que esta es otra cuestión sobre la cual no siempre se ha incidido de un modo explícito, a pesar de tener una gran importancia en el planteamiento general de la obra, pensamos que no es ocioso, aquí, hacer una mención expresa a ella.

9. La cursiva es nuestra.

10. La cursiva es nuestra.

11. Al respecto, véase el artículo “Romanticism” en *The New Encyclopaedia Britannica* (aludido en la nota 9).

Estamos, de hecho, ante una novela cuyo argumento, de desarrollo lineal, queda encuadrado (al principio y al final) por una sucesión de cartas que fijan de algún modo el sentido general de la historia. Resulta, de este modo, una estructura peculiar que favorece la alternancia en el protagonismo de los personajes; en este sentido, la crítica habla de “narrativas concéntricas” (BURDIEL, I., 2012, 75). Tenemos así, en la práctica, cuatro niveles de desarrollo: a) en primer lugar, las cartas que el científico Robert Walton escribe a su hermana en Inglaterra, en las que va explicando la historia que le ha contado Victor Frankenstein; b) seguidamente, la historia del *monstruo*¹² y de las vicisitudes que comportó su *creación*, narrada por el doctor Victor Frankenstein, que tiene autonomía propia y constituye el cuerpo principal de la novela (sin perjuicio de contener, en clave interna, y a lo largo de varios capítulos, el “relato autobiográfico” de la *criatura*); c) un tercer nivel, al final, en el cual lo relevante es el monólogo del propio *monstruo*, con motivo de la muerte de su creador, y el hecho de que su relato sea recogido y dado a conocer epistolarmente por Walton; d) dentro de estas ‘narrativas principales’ se inscriben otras menores, también dotadas de autonomía y que contribuyen a dar cierta apariencia de *caleidoscopio* a la novela.

El símil del “caleidoscopio” (o “mosaico”) que acabamos de apuntar nos lleva a plantear una cuestión clave en relación con nuestra prospección: ¿Hasta qué punto una *novela*, u obra de ficción en general, puede considerarse como *representativa* de la realidad? Consecuentemente, y en tanto que geógrafos, surge una segunda pregunta inspirada en la primera: ¿Hasta qué punto una obra de este tipo puede ser reivindicada como objeto de estudio desde una óptica específicamente geográfica?

La respuesta a ambas cuestiones exige, a nuestro modo de ver, y con carácter previo, preguntarnos sobre la naturaleza y el alcance de las formas de representación de la realidad que, genéricamente, denominamos “ficción”. Al respecto, conviene no olvidar que la palabra procede del verbo latino *figere* (o sea, “modelar” o “representar”) y que, aunque inicialmente equivalía a la simple noción de “apariencia”, fue evolucionando hasta adquirir una mayor autonomía conceptual; así, para los pensadores medievales la *fictio* era un instrumento necesario para ciertas formas de saber (FERRATER MORA, J., 2001, 1254-1255). Y con Hans Vaihinger (a caballo de los siglos XIX y XX, y cuyo sistema de pensamiento recibe el nombre de *ficcionalismo*), la ficción llega a tener un papel capital en el conocimiento, tanto en un sentido teórico como práctico: para este autor, según Ferrater, las ficciones, a diferencia de las hipótesis, no necesitan ser confirmadas o refutadas por los hechos, porque los describen de un modo “condicional” (en palabras de este autor, bajo la fórmula del *como si*).¹³

Aplicado al caso de nuestra novela, hemos observado que el mecanismo de la *ficción*, en los términos “condicionales” de Vaihinger, puede devenir un ejercicio especialmente útil, en el análisis de una situación dada, para plantear *posibilidades* sobre su razón de ser. El único requisito exigible es que la formulación de tales “condiciones” sea coherente consigo misma; es decir, que respete su propia lógica interna. En el plano concreto de la novela: la hipótesis de la creación de la

12. Utilizamos esta expresión con ciertas reservas, y procuramos alternarla con otras como “criatura” o “réplica humana”. El motivo principal de nuestra reticencia es la particular actitud de rechazo que mantiene el doctor Frankenstein respecto a su criatura a lo largo de toda la obra. Si, por un lado, le niega el nombre (y el ser creado vivirá siempre “innominado”), por otro es el propio doctor quien le atribuye la condición de *monstruosidad*. De hecho, en los pasajes de la novela en que los dos protagonistas dialogan, la forma habitual del doctor Frankenstein de dirigirse a su criatura es llamándole “monstruo” o “demonio”.

13. Vaihinger, citado por J. FERRATER MORA (2001, 1256). Desde la perspectiva de la geografía no es ocioso recordar, aquí, que el recurso metodológico conocido como *modelo*, que tuvo cierto auge en la investigación geográfica de las últimas décadas del siglo XX, presenta ciertas analogías con la *ficción* tal como la define Vaihinger: es decir, un modelo, en la medida en que es un esquema teórico que se plantea como punto de referencia de la realidad, y se somete a determinadas “condiciones”, no deja de ser, en el fondo, una mera *ficción*.

réplica humana por el doctor Frankenstein podría aparecer como una mera invención, un simple recurso retórico; pero la construcción de la ficción en este punto por parte de Mary W. Shelley, con un anclaje argumental que toma en consideración el *statu quo* de la época en lo que se refiere a la ciencia natural, permite que la construcción literaria quede provista de una apariencia de verosimilitud suficiente a los efectos últimos del relato. En palabras de Burdiel:

“No hay nada fantasmal, inexplicable o sobrenatural en la empresa de Victor Frankenstein y en sus consecuencias. Tanto él como su monstruo pertenecen firmemente a una tradición secular de reflexión sobre el origen de la vida, sobre el problema del conocimiento (...) y sobre las implicaciones morales de las propias acciones. El carácter ecléctico (...) de las lecturas e intereses de Victor Frankenstein no impide que éste trabaje con los procedimientos del científico tal y como comenzaban a ser establecidos en su época.”¹⁴ (BURDIEL, I., 2012, 58)

2.3. A propósito del “Prometeo moderno”

Nuestra lectura de *Frankenstein*, y la incardinación de la novela en el contexto cronológico y filosófico-cultural en el que vio la luz, nos lleva a considerar que puede ser también interpretada como un vigoroso alegato contra el antropocentrismo y sus excesos. El hecho de que en el mismo título de la obra se equipare al doctor Frankenstein con la figura mitológica de Prometeo nos parece determinante en este sentido.

Respecto de esta cuestión, apostilla Isabel Burdiel al inicio de la edición crítica de la novela:

“El título completo de la novela, frecuentemente olvidado, evoca el culto romántico a Prometeo, el Titán de la mitología griega que según Hesíodo (...) robó y entregó a los hombres el fuego que Zeus les había negado. (...) Frankenstein participa –con el Prometeo (1816) de Lord Byron y el Prometeo desencadenado (1819), de Percy B. Shelley– de la lectura romántica del mito respecto al potencial, a un tiempo destructivo y emancipador, de la empresa prometeica” (BURDIEL, I., 2012, 115).

Prometeo, en clave mitológica, es el personaje que en un momento dado, desafiando a Zeus, asume un propósito *sobrehumano*: devolver el fuego a los hombres. Pero la venganza del dios, como explica el propio mito, conlleva la desgracia de Prometeo. Zeus manda que éste sea encadenado de por vida a una de las montañas del Cáucaso. “La vida de Prometeo se convirtió [entonces] en un auténtico infierno; pero Zeus siempre pensó que el castigo era justo, pues no había falta más grave que engañar a los dioses.” (ANGELIDOU, M., 2008, 14)

Pensamos que viene a cuento, aquí, que nos planteemos una pregunta tan simple como ineludible: ¿Por qué, la disyuntiva en el título (es decir: *Frankenstein* [o] *el Prometeo moderno*)? La respuesta puede ser doble: si consideramos que estamos ante una “historia terrorífica sobre un monstruo”, cabrá aducir que tal título es absurdo; si, contrariamente, pensamos que se trata más bien de una parábola sobre los límites de *lo humano*, entonces deberemos convenir que el nombre de la obra parece del todo ajustado al propósito de la autora.

El doctor Frankenstein, cual *nuevo Prometeo*, convencido de la potencialidad de la ciencia natural de su época, y de la inexistencia de límites en su progreso, asume que será capaz de crear un ser vivo dotado de inteligencia; un ser, en definitiva, equiparable a un humano. En el sentido

14. La cursiva es nuestra.

material, o biológico, consigue su propósito. Pero no en el sentido moral: nunca llega a reconocer al ser creado porque se *horroriza* de su propia creación. Posiblemente, porque se da cuenta que, como científico, ha transgredido sus propios límites: ha pretendido, en otras palabras, *apoderarse del fuego sagrado*. Y la reacción, frente al propio fracaso, es la de repudiar a su criatura: negarle el nombre, negarle toda posibilidad de diálogo, etiquetarle como aberración inconcebible (esto es, como *monstruo*). En buena medida, y más allá de su argumento, la novela es la historia de la vana pretensión del doctor Frankenstein; de su incapacidad de reconocer su fracaso y de aceptarse, a sí mismo, como un ser humano que, como cualquier otro, se equivoca. Es, como decíamos al principio, una parábola sobre el antropocentrismo.

En palabras de Isabel Burdiel:

“Frankenstein se traicionó a sí mismo y a su empresa al ser incapaz de reconocer en su criatura a la humanidad que pretendía salvar y en nombre de la cual había iniciado su creación. (...) No fue ninguno de los rasgos de carácter (naturalmente buenos y humanos), sino su fealdad (una máscara, una representación) lo que convirtió a la criatura de Victor Frankenstein en monstruosa a los ojos de su creador. (...) En la obra de Mary Shelley, lo que queda claro es que lo problemático es llamar monstruo a la criatura de Victor Frankenstein. Y eso es, precisamente, lo que hace su creador. Al hacerlo, se convierte en culpable de los mismos vicios de la sociedad que ha querido reformar. No es el sueño de la razón el que crea el monstruo; es la razón insomne que rechaza su creación y que, al hacerlo, acaba renunciando a sí misma y plegándose (...) al más profundo de los prejuicios que quería desterrar: el de las apariencias”¹⁵ (BURDIEL, I., 2012, 79-80).

Pero quizá resulte más elocuente, en este punto, transcribir uno de los fragmentos de la obra en que la *réplica humana* toma la palabra e interpela a su creador. Corresponde al segundo capítulo de la segunda parte de la novela; concretamente, se trata de uno de los momentos de la implacable persecución que el doctor Frankenstein ha emprendido por la geografía europea para encontrar a su *criatura* y neutralizarla definitivamente. Inopinadamente, la *criatura* le sale al paso con estas palabras:

“—¡Serenaos! Os ruego que me escuchéis antes de dar rienda suelta a vuestro odio. ¿Acaso no he sufrido bastante que buscáis aumentar mi miseria? Amo la vida, aunque sólo sea una sucesión de angustias, y la defenderé. (...). Creedme, Frankenstein: yo era bueno; mi espíritu estaba lleno de amor y humanidad, pero estoy solo, horriblemente solo. Vos, mi creador, me odiáis. ¿Qué puedo esperar de aquellos que no me deben nada? Me odian y me rechazan. Las desiertas cimas y desolados parajes son mi refugio. He vagado por ellas muchos días. Las heladas cavernas, a las cuales únicamente yo no temo, son mi morada, la única que el hombre no me niega. Bendigo estos desolados parajes, pues son para conmigo más amables que los de tu especie. Si la humanidad conociera mi existencia haría lo que tú, armarse contra mí. ¿Acaso no es lógico que odie a quienes me aborrecen? No daré tregua a mis enemigos. Soy desgraciado, y ellos compartirán mis sufrimientos. (...) Deja que se conmueva tu compasión y no me desprecies. Escucha mi relato: y cuando lo hayas oído, maldíceme y apiádate de mí, según lo que creas que merezco. (...) Escuchad mi historia: es larga y extraña. (...) De ti depende el que abandone para siempre la compañía de los hombres y lleve una existencia inofensiva o me convierta en el azote de tus semejantes y el autor de tu pronta ruina” (SHELLEY, M., 2012, 217-219).

15. La cursiva es nuestra.

3. La significación del paisaje en *Frankenstein*: algunos apuntes

3.1. *Frankenstein*: ¿un viaje hacia la *terrae incognitae*?

Concebida en un entorno de significativas connotaciones en la historia de la geografía europea –las proximidades de la ciudad de Ginebra, al pie mismo del macizo del Mont Blanc–,¹⁶ *Frankenstein*, a pesar de ser una novela y no un libro de viajes, contiene también algunos ingredientes que tienen que ver con este último género. Sin ir más lejos, la idea o concepto mismo de *viaje* es en ella fundamental. ‘Viaje’ en el sentido material, por un lado, de desplazamiento físico de los protagonistas; de hecho, vale la pena hacer notar que el argumento está construido en relación con diferentes escenarios geográficos (e implica varios países de la Europa centro-occidental, además de las Islas Británicas). Pero, también, ‘viaje’ en el sentido simbólico: en buena medida, la novela se corresponde con el esquema “persecución”/”huida” que involucra a los dos protagonistas; y ese esquema, que funciona en los dos sentidos (puesto que *perseguidor* y *fugitivo* se intercambian los papeles), es vigente de un modo explícito o latente a lo largo de las tres partes de la obra –comprendiendo, incluso, los capítulos epistolares a cargo de Robert Walton.¹⁷

Con todo, a nuestro modo de ver, la dimensión de *Frankenstein* más relacionada con la idea expuesta es la que responde a su caracterización como “viaje hacia la “*Terrae Incognitae*”; esto es, un viaje hacia *lo desconocido*. Por un lado, “lo desconocido” como estímulo de la imaginación y condición esencial para el avance en el conocimiento. Un papel en el que la literatura ha jugado siempre un papel fundamental, como nos recuerda J.K. Wright en un texto clásico (WRIGHT, 1947), así como otros autores en relación, por ejemplo, con Julio Verne, verdadero paradigma de la imaginación geográfica proyectada en la literatura (DUPUY, L., 2005 y 2006; TORT, J., 2012). Por otro lado, “lo desconocido” como equivalente a las tierras inexploradas o escasamente conocidas.

Desde esta última perspectiva, es interesante poner de manifiesto que también en la obra de Mary W. Shelley encontramos cierto eco de lo que podía significar “lo *geográficamente* desconocido” –o al menos, “lo poco conocido”– en los círculos cultos europeos en el tránsito de la ilustración al romanticismo. Valgan como testimonio, al respecto, los dos fragmentos que transcribimos a continuación. El primero de ellos corresponde a la primera carta que Robert Walton escribe a su hermana (al inicio de la primera parte de la novela), y nos describe con gran detalle cómo *imagina* las *desconocidas* tierras del Ártico, hacia las cuales se dirige –y en las cuales, de hecho, tendrá lugar el desenlace de la novela, tras el encuentro del propio Walton con el doctor Frankenstein, primero, y con su *criatura*, después:

“Me encuentro ya muy al norte de Londres, y andando por las calles de Petersburgo noto en las mejillas una brisa norteña que azuza mis nervios y me llena de alegría. ¿Entiendes este sentimiento? Esta brisa, que viene de aquellas regiones hacia las que yo me dirijo, me anticipa sus climas helados. (...) Sigo imaginándomelo [el Polo] como la región de la hermosura y el deleite. Allí (...) se ve siempre el sol. (...) Allí no existen ni la nieve ni el hielo, y navegando por un mar sereno se puede arribar a una tierra que supera, en maravillas y hermosura, cualquier región descubierta hasta al momento en el mundo habitado. (...)

16. Es significativa la proximidad cronológica entre la publicación de *Frankenstein* (1818) y las primeras ascensiones al Mont Blanc (1786 y 1787). Conviene subrayar, en este punto, que a lo largo de toda la novela tiende a haber una acusada correspondencia entre los lugares evocados literariamente y la geografía real. El macizo del Mont Blanc, que había sido visitado por la autora y su marido en el verano de 1816, es quizá el mejor ejemplo de tal correlación (que justificaría por sí misma un análisis más detallado).

17. Debe tenerse en cuenta, respecto a la peculiar estructura de la obra, lo señalado en el epígrafe 2.2.

Saciaré mi ardiente curiosidad viendo una parte del mundo jamás hasta ahora visitada, y pisaré una tierra donde nunca antes ha dejado su huella el hombre. (...) Pero, suponiendo que todas estas conjeturas fueran falsas, no puedes negar el inestimable bien que podré transmitir a toda la humanidad, hasta su última generación, al descubrir, cerca del Polo, una ruta hacia aquellos países a los que actualmente se tarda muchos meses en llegar.”¹⁸ (SHELLEY, M., 2012, 127-128)

El segundo fragmento –formado por tres párrafos– se inscribe, por su parte, en el último capítulo de la tercera parte de la obra, y se corresponde con el final del manuscrito que Víctor Frankenstein escribe para Robert Walton. Llama la atención en él, una vez más, el rigor de las referencias geográficas y la persistencia, en su seno, de la idea del *viaje*. En este caso, y en la medida en que el final de la novela se está aproximando, la autora, presumiblemente, trata de contraponer “dramáticamente” los ambientes geográficos que el doctor Frankenstein ha estado siguiendo a lo largo de su persecución (y, particularmente, la inmensidad de las estepas asiáticas) con las soledades glaciales del océano Ártico, es decir, con el escenario póstumo de la obra:

“Mi primera decisión fue abandonar Ginebra para siempre; mis desgracias hicieron que aborreciese la patria que tan intensamente había amado cuando era feliz y querido. (...) Y aquí empezó una peregrinación que sólo con mi muerte terminará. He recorrido una inmensa parte del mundo, y he sufrido todas las penurias que suelen tener que afrontar los viajeros en los desiertos y en las tierras salvajes. Apenas sé cómo he sobrevivido (...). Pero las ansias de venganza me mantenían vivo; no me atrevía a morir si mi enemigo continuaba con vida” (SHELLEY, M., 2012, 324).

“Lo perseguí [al monstruo]; y desde hace varios meses ése es mi objetivo. Siguiendo una vaga pista, recorrí el curso del Ródano, pero en vano; hasta llegar a las azules aguas del Mediterráneo. Casualmente, una noche vi como el infame ser abordaba y se escondía en un bajel con destino al Mar Negro. Zarpé en el mismo barco; pero escapó, ignoro cómo.” (...). Aunque continuaba esquivándome, seguí sus pasos por las estepas de Tartaria y de Rusia. (...) Cuando cayeron las nieves, hallé en la llanura la huella de su gigantesco pie” (SHELLEY, M., 2012, 326).

“(...) Invocando la ayuda de los cielos, continué con infatigable ahínco cruzando aquella desértica región hasta que, en la lejanía, apareció el océano. ¡Qué distinto de los azules mares del sur! Cubierto de hielo, sólo se diferenciaba de la tierra por una mayor desolación y desigualdad. Los griegos lloraron de emoción al ver el Mediterráneo desde las colinas de Asia (...). Yo no lloré; pero me arrodillé y, con el corazón rebosante, agradecí a mis espíritus el que me hubieran guiado sano y salvo hasta el lugar donde esperaba, pese a las burlas de mi enemigo, poder enfrentarme con él” (SHELLEY, M., 2012, 328-329).

18. En el momento de la publicación de *Frankenstein*, 1818, faltaba justo un año para que William Edward Parry (figura que cabría equiparar, como explorador de tierras desconocidas, a las de James Cook o James Clark Ross) iniciara su primera expedición, en calidad de jefe, al Ártico, a la búsqueda del mítico Paso del Noroeste. Francesc Bailón, en un ensayo reciente sobre las tierras árticas, al describir el viaje de Parry de 1819 traza un apunte muy expresivo, en opinión nuestra, sobre el “estado del conocimiento geográfico” de aquellas tierras en el momento en que las aborda Parry: “Mientras abría la puerta del Paso del Noroeste, y a medida que avanzaba hacia el oeste, fue poniendo nombres a un mapa en blanco, ya que ningún hombre occidental había llegado jamás a estos lugares (estrecho de Barrow, isla Somerset, canal de Wellington e isla Cornwallis). (...) [Llegaron a alcanzar] los 113° 48' de longitud oeste, completando así la mitad del trayecto entre Groenlandia y el estrecho de Bering” (BAILÓN, F., 2012, 346).

3.2. Sobre el paisaje, y su función en la novela

La intensa –diríamos, incluso, sorprendente– significación que tiene el paisaje a lo largo del desarrollo de la novela, y en especial en algunos de sus capítulos, va en cualquier caso mucho más allá de los aspectos puntuales que acabamos de analizar (próximos, de algún modo, a lo que sería propio de un libro o una crónica de viajes), y conecta de lleno con lo que podríamos denominar la *geografía* en un sentido amplio; y más concretamente, con la *articulación de lo geográfico* que irrumpe con fuerza justo en la época en que la obra ve la luz, en un contexto ya plenamente romántico.

Recordemos, con Eduardo Martínez de Pisón, que en 1782 Jean-Jacques Rousseau publica *Les rêveries du promeneur solitaire*, que contribuye decisivamente “a un giro cultural en el descubrimiento, entendimiento y aprecio desinteresados de las montañas” (MARTÍNEZ DE PISÓN, E., 2005, 81), y que en 1787, un año después de la primera ascensión, la cima del Mont Blanc es coronada por un personaje clave en la historia del *descubrimiento* moderno de la cordillera alpina, Horace-Bénédict de Saussure, de quien se ha escrito que “después de él, la mirada del hombre sobre las montañas ya no volverá a ser la misma” (MARTÍNEZ DE PISÓN, E., 2004, 64). No se trata, en cualquier caso, de meros cambios de percepción a título individual; como hemos señalado antes, el romanticismo es un movimiento de fondo, un verdadero punto de ruptura. En palabras de Nicolás Ortega:

“El romanticismo quiere regresar a un tiempo primigenio –el tiempo original que se enfrenta al tiempo futuro de la escueta razón histórica– y de ese regreso forma parte el descubrimiento moderno de la naturaleza y del paisaje. Se modifica así sustancialmente la sensibilidad hacia lo geográfico, surgen formas distintas de percibirlo y de comprenderlo. También aquí entra en juego lo que sin duda constituye un nuevo modo de acercamiento a la naturaleza, un nuevo modo de ver, pensar y sentir el paisaje”¹⁹ (ORTEGA, N., 1988, 31).

A nuestro modo de ver, la novela *Frankenstein* se inscribe en el contexto de referencia como una de las obras que ejemplifican de un modo emblemático, desde la literatura, la emergencia del sentimiento romántico de la montaña (en una línea que presenta unas significativas analogías con *Oberman*, de Étienne Pivert de Senancour, de 1804, puesto que uno de sus marcos de referencia es la alta montaña alpina). De un modo particular, el “nuevo modo de acercamiento”, en expresión de Ortega, se hace visible en los capítulos 1 y 2 de la segunda parte, que describen de un modo especialmente vívido el escenario en que se verifica una de las primeras “etapas” en la persecución de la *réplica humana* por parte del doctor Frankenstein: nada más y nada menos que el valle de Chamonix y el macizo del Mont Blanc.²⁰ Los tres párrafos que, respecto de este episodio, hemos extractado, creemos que son por sí mismos claramente ilustrativos del estilo, de la minuciosidad descriptiva y, en última instancia, de la capacidad de sugestión de la escritora:

“Nos dimos cuenta que el valle que atravesábamos, formado por el río Arve cuyo curso seguíamos, se iba agostando a nuestro alrededor. (...) Fortalezas en ruinas colgadas de las laderas pobladas de abetos, el impetuoso Arve y casitas que aquí y allí asoma-

19. La alusión que hace Ortega al *tiempo*, como vector clave de la actitud de los románticos, presenta una significativa analogía con una afirmación de Borges: “Yo diría que el sentimiento romántico es un sentimiento agudo y patético del tiempo (...), la idea de que todo pasa (...), del pasaje de nuestras propias vidas” (BORGES, J.L., 2002, 168).

20. Conviene recordar que, en 1817, un año antes de la aparición de *Frankenstein*, Mary W. Shelley publicó *History of a Six Week's Tours through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland*, libro de viajes que incluye la crónica del verano que pasó en el entorno de Ginebra, junto a su marido y otras personas, en 1816. Previsiblemente, las descripciones de la zona incluidas en la novela tienen mucho que ver con las notas, referencias y apuntes en que se fundamentó el referido libro de viajes.

ban entre los árboles constituían un paisaje de singular belleza. Pero eran los Alpes los que hacían sublime el panorama cuyas formas y cumbres blancas centelleaban dominaban todo, como si pertenecieran a otro mundo, y fueran la morada de otra raza” (SHELLEY, M., 2012, 211-212).

“Poco después entramos en el valle de Chamonix, más imponente y sublime, pero menos hermoso y pintoresco que el de Servox, que acabábamos de atravesar. Los altos montes de cumbres nevadas eran sus fronteras más cercanas. Desaparecieron los castillos en ruinas y los fértiles campos. Inmensos glaciares bordeaban el camino; oímos el ruido atronador de un alud desprendiéndose y observamos la neblina que dejó a su paso. El Mont Blanc se destacaba dominante y magnífico entre los picos cercanos, y su imponente cima dominaba el valle” (SHELLEY, M., 2012, 212).

“La mañana siguiente amaneció con una lluvia torrencial, y una espesa niebla ocultaba las cimas de las montañas. (...) La lluvia me deprimía, pero me sentía melancólico. Volví mi acostumbrado estado de ánimo, y me sentí apesadumbrado. (...) Dado que yo estaba acostumbrado a la lluvia, la humedad y el frío, decidí subir solo a la cima del Montanvert. Recordaba la impresión que el inmenso glaciar en constante movimiento me había causado la primera vez que lo vi. (...). La contemplación de todo lo que de majestuoso y sobrecogedor hay en la naturaleza siempre ha tenido la virtud de ennoblecer mis sentimientos, y me ha hecho olvidar las efímeras preocupaciones de la vida. Decidí ir solo, pues conocía bien el camino y la presencia de otro hubiera destruido la grandiosa soledad del paraje” (SHELLEY, M., 2012, 214).

Estamos, diríamos, ante unos interesantes ejemplos de expresión literaria de *lo sublime*. Un sentimiento al que el filósofo Kant dedica un ensayo en 1764, pero que, aplicado a la percepción de los paisajes de alta montaña, no cuajarán en sentido amplio hasta un momento más tardío, con el romanticismo (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2004: 66). Por su parte, Luis Laborda, en un ensayo reciente –en el que además de Kant (1998), remite a Burke (1987)– advierte también la fuerza de lo sublime en *Frankenstein*, y concretamente en “la descripción de la bella naturaleza suiza o de los gélidos paisajes del Polo Norte”, y la equipara a la que llega a desplegar Edgar Allan Poe en el relato *El descenso al Maelström* –aunque, en este último caso, no fundada en la observación de un paisaje sino de un fenómeno natural (LABORDA, L., 2009, 50).

Completamos los fragmentos transcritos con un último párrafo, extraído también del capítulo 2 de la segunda parte de la obra, en el que percibimos que el sentimiento de la naturaleza se manifiesta, por parte del protagonista (y, por ende, por parte de Mary W. Shelley), con una especial intensidad. Es, de hecho, un momento clave en el desarrollo de la novela: los prolegómenos del encuentro que está a punto de tener lugar, en pleno escenario alpino (un punto elevado sobre los glaciares de La Mer de Glace, en los flancos del Mont Blanc), entre el doctor Frankenstein y su *criatura*. A nuestro modo de ver, es uno de los momentos de la novela en que se hace visible con claridad una de las ideas que Eduardo Martínez de Pisón plantea en el último artículo mencionado: la posibilidad que el paisaje pueda caracterizarse, esencialmente, como un *estado de conciencia* (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2004: 71). Tal “modo de sentir”, antes que otra cosa, creemos que es la forma genuina con que Mary W. Shelley nos presenta, en el pasaje, a un doctor Victor Frankenstein anonadado por el impresionante cuadro de la naturaleza que tiene delante:

“Era casi mediodía cuando llegué a la cima. Permanecí un rato sentado en la roca que dominaba aquel mar de hielo. La neblina lo envolvía, igual que a los montes circundantes.

De pronto, una brisa disipó las nubes y descendía al glaciar. La superficie es muy irregular, levantándose y hundiéndose como las olas de un mar tormentoso, y está surcada por profundas grietas. (...). Tardé cerca de dos horas en atravesarlo. (...) Desde donde me encontraba, Montanverd se alzaba justo enfrente, a una legua, y por encima de él se levantaba el Mont Blanc, en su tremenda majestuosidad. Permanecí en un entrante de la roca admirando la impresionante escena. El mar, o mejor dicho, el inmenso río de hielo, serpenteaba por entre sus circundantes montañas, cuyas altivas cimas dominaban el grandioso abismo. Traspasando las nubes, las heladas y relucientes cimas brillaban al sol. Mi corazón, repleto hasta entonces de tristeza, se hinchó de gozo y exclamé: —Espíritus errantes, si en verdad existís y no descansáis en vuestros lechos, concededme esta pequeña felicidad, o llevadme con vosotros como compañero vuestro, lejos de los goces de la vida” (SHELLEY, M., 2012, 215-216).

4. Frankenstein, o el problema de la identidad del ser humano

Planteamos en este epígrafe una cuestión que, en nuestra lectura de la novela, hemos percibido como cardinal y que, a pesar de ello, a menudo queda oculta por la infinidad de interpretaciones (con frecuencia, anecdóticas y banales) de que esta obra ha sido objeto. Nos referimos a la cuestión de la *construcción de la identidad*, (o, en otras palabras, de “adquisición de conciencia”) que Mary W. Shelley plantea en el punto de arranque de *Frankenstein* y que se personaliza en el verdadero protagonista de la novela: es decir, no el doctor Victor Frankenstein sino su *criatura*. En cierto modo reemprendemos aquí las consideraciones del epígrafe 2.3., a propósito del mito prometeico y del antropocentrismo, que ahora desarrollaremos en un marco más específico: el de la construcción de la identidad del mal llamado *monstruo*.²¹

Vamos a tratar la cuestión tomando, como referencia básica, unas breves citas de la segunda parte de la obra, y que corresponden al *relato autobiográfico* que la “criatura” ofrece a Frankenstein (y que éste, a pesar de haberla creado, desconoce porque huyó de ella en el momento en que cobraba vida). En concreto, se trata de los capítulos 3 a 8 de la mencionada segunda parte. Conviene recordar que tal relato, de viva voz del protagonista, tiene lugar en su “morada”: una inhóspita choza entre las rocas, sobre los glaciares de Montanverd, cerca del lugar donde ha tenido el encuentro con el doctor Frankenstein. Aunque se trate de unos extractos muy esquemáticos (aspecto sobre el cual hemos de insistir) pensamos que son representativos de la importante función que juegan los capítulos mencionados respecto al conjunto de la novela. Es decir, permiten al lector hacerse cargo, de un modo muy elocuente, del proceso gradual de aprendizaje y de adquisición de conciencia por parte de la *criatura*: desde las percepciones iniciales hasta la formación de una plena capacidad sensorial e intelectual; un proceso que, como describe el propio protagonista, se completa con la adquisición del razonamiento crítico y la capacidad de discernir sobre el propio “yo”.

a) Primeras percepciones.

“Recuerdo con gran dificultad el primer período de mi existencia; todos los sucesos se me aparecen confusos e indistintos. Una extraña multitud de sensaciones se apoderó de mí y empecé a ver, sentir, oír y oler, todo a la vez. Tardé mucho tiempo en aprender a distinguir

21. Cabe subrayar, como ilustración de los equívocos generalizados sobre la novela, que la cuestión apuntada (esto es, la *identidad* del ser creado por Frankenstein) a menudo ha pasado desapercibida incluso dentro de la propia crítica literaria. Sin ir más lejos, en el artículo “Frankenstein” del *Diccionario literario* de Bompiani se menciona que el doctor “(...) construyó una forma humana *sin alma*” (la cursiva es nuestra), lo que equivale a decir ‘desprovista de conciencia’ (BOMPIANI, V., 1988, vol. 5, 255).

las características de cada sentido. (...). Yo seguía en el bosque. Mis sensaciones eran ya claras, y cada día asimilaba nuevas ideas. Mis ojos se habían acostumbrado a la luz y a distinguir bien los objetos. Diferenciaba un insecto de un tallo de hierba y, poco a poco, las distintas clases de plantas entre sí” (SHELLEY, M., 2012, 220-221).

b) El despertar de la sensibilidad.

“(…) De pronto, [la joven] sacó algo del cajón que tenía entre las manos y se sentó cerca del anciano, el cual, tomando un instrumento, empezó a tocar y a arrancar de él sonos más dulces que el cantar del mirlo o el ruiseñor. Incluso para un desgraciado como yo, que nunca antes había percibido nada hermoso, era un bello cuadro. El cabello plateado y el aspecto bondadoso del anciano ganaron mi respeto, y los modales dulces de la joven despertaron mi amor. Tocó una tonadilla dulce y triste, que conmovió a su dulce acompañante, a quien el hombre parecía haber olvidado hasta que oyó su llanto. (...) Le sonrió con tal afecto y ternura, que una sensación peculiar y sobrecogedora me recorrió el cuerpo. Era una mezcla de dolor y gozo que hasta entonces no me había producido ni el hambre, ni el frío, ni el calor, ni ningún alimento. Incapaz de soportar por más tiempo esta emoción, me retiré de la ventana” (SHELLEY, M., 2012, 225-226).

c) La capacidad de autorreflexión: primeras dudas y preguntas.

“Ignoraba todo respecto de mi creación y creador, pero sabía que no poseía ni dinero ni amigos ni propiedad alguna; y, por el contrario, estaba dotado de una figura horriblemente deformada y repulsiva; ni siquiera mi naturaleza era como la de los otros hombres. (...) ¿Era, pues, yo verdaderamente un monstruo, una mancha sobre la Tierra, de la que todos huían y a la que todos rechazaban?” (SHELLEY, M., 2012, 238).

d) El desarrollo de la capacidad crítica, por medio de la comparación. Van surgiendo las grandes dudas.

“En el curso de mi lectura iba efectuando numerosas comparaciones con mis propios sentimientos y mi triste situación. Encontraba muchos puntos en común, y, a la vez, curiosamente distintos, entre mí mismo y los personajes acerca de los cuales leía y de cuyas conversaciones era observador. (...) Ni dependía de nadie ni estaba vinculado a nadie. (...) Mi aspecto era nauseabundo y mi estatura gigantesca. ¿Qué significaba esto? ¿Quién era yo? ¿Qué era? ¿De dónde venía? ¿Cuál era mi destino? Constantemente me hacía estas preguntas, a las que no hallaba respuesta alguna.” (SHELLEY, M., 2012, 246)

e) Punto de inflexión: la “criatura” encuentra el diario del doctor Frankenstein, donde éste da cuenta del proceso de creación. A partir de aquí, será consciente de su origen y descubrirá que no es la *similitud*, sino la *diferencia* (concretada, a ojos de los “humanos”, en un criterio tan aparente y superfluo como la fealdad) la causa de que sea aborrecido por todos (comenzando por el *padre*). La conclusión a que llega se resume en la última frase, y habla por sí misma.

“Encontré (...) tu diario [del doctor Victor Frankenstein] de los cuatro meses que precedieron a mi creación. (...) Da una detallada descripción de mi odiosa y repulsiva persona, en términos que reflejan tu propio horror y que convirtieron el mío en algo inolvidable. Enfermaba a medida que iba leyendo. ¡Odioso día en el que recibí la vida!... ¡Maldito creador! ¿Por qué creaste a un monstruo tan horripilante, del cual incluso tú te apartaste asqueado? Dios, en su misericordia, creó al hombre hermoso y fascinante, a su imagen y semejanza.

Pero mi aspecto es una abominable imitación del tuyo, más desagradable todavía gracias a esta semejanza. Satanás tenía al menos compañeros, otros demonios que lo admiraban y animaban. Pero yo estoy solo y todos me desprecian” (SHELLEY, M., 2012, 248).

Como epílogo del relato, creemos oportuno añadir que, en el desenlace de la trama argumental, ya al final de la novela, la *réplica humana* desarrolla de nuevo un monólogo (esta vez con Robert Walton como interlocutor) en el que completa la reflexión sobre su vida. El escenario es, de nuevo, el océano glacial. El doctor Frankenstein, moribundo, ha llegado al barco de Walton. Al fallecer, ha sido la “criatura” la que ha comparecido. Y ésta, reemprendiendo el relato autobiográfico que hizo a su “creador” en la cabaña de Montanverd, frente a los glaciares del Mont Blanc, cierra ahora el círculo explicando cómo, desde el *terrible* momento en que tomó conciencia de quién era, empezó a dar rienda suelta, obsesivamente, al único impulso que nacía de sus entrañas: la *destrucción*.

“(…) Me impulsaba un terrible egoísmo, a la par que el remordimiento me torturaba el corazón. (…) Tenía el corazón sensible al amor y la ternura; y cuando mis desgracias me empujaron hacia el odio y la maldad, no soporté la violencia del cambio sin sufrir lo que usted jamás podrá imaginar. (../..) En lo inmenso de mi desesperación, había conseguido desechar todos mis sentimientos y ahogar todos mis escrúpulos. A partir de ahí, el mal se convirtió para mí en el bien. Llegado a este punto ya no tenía elección; adapté mi naturaleza al estado que había escogido voluntariamente. El cumplimiento de mi diabólico proyecto se convirtió en una pasión dominante. Y ahora se ha terminado. ¡Ahí yace mi última víctima!”²² (SHELLEY, M., 2012, 342).

Hasta aquí, la síntesis de uno de los posibles niveles de lectura de la obra de Mary W. Shelley. Como hemos podido ver, más allá de todo artificio conceptual o argumental, y, sobre todo, más allá de una retórica aparentemente fundada en lo morboso, *Frankenstein* ofrece, en la línea de la *novela filosofante* a que aludíamos en el epígrafe 2.1., una reflexión profunda y de rasgos existenciales sobre la esencia del ser humano y sus contradicciones. Una de tales contradicciones, que se representa en la obra con una verosimilitud que quizá no se habría alcanzado fuera de una *ficción*, es la del sentimiento de *soledad*. La adquisición de conciencia conlleva, en los humanos, el darnos cuenta que afrontamos la vida *solos*; a pesar de que nuestra naturaleza social –esto es, nuestra capacidad de relacionarnos con los demás– tiende a ocultarnos fácilmente, a veces, esta condición elemental (que el ser humano comparte con las demás especies de animales superiores; habiendo, quizá, como única diferencia, la circunstancia de tener conciencia de ello).

A nuestro modo de ver, la manera lógica y razonable de ir superando esta contradicción, que se va arrastrando al compás de nuestra historia como especie, pasa por un reconocimiento progresivo e irrevocable del Otro, como condición insoslayable, a la postre, de nuestra propia existencia como individuos en un sentido pleno. En palabras del escritor, y cronista de viajes, Kapuściński, R.: “El encuentro con el Otro, con personas diferentes, desde siempre ha constituido la experiencia básica y universal de nuestra especie.” (KAPUŚCIŃSKI, R., 2007, 11-12). Tal conclusión no es fruto, en su caso, de una simple elucubración: le avalan décadas de trabajo de campo, y de trato con *los otros*, como reportero en diferentes países de Asia, África y Sudamérica. De ahí que para nosotros, y en el contexto de este artículo, su reflexión desde la experiencia adquiera un particular valor testimonial:

22. La cursiva es nuestra.

“(…) Por lo general, la noción del Otro se ha definido desde el punto de vista del blanco, del europeo. Pero cuando, hoy en día, camino por un poblado etíope levantado en medio de las montañas, corre tras de mí un grupo de niños deshechos en risas y regocijo; me señalan con el dedo y exclaman Ferenchi! Ferenchi!, lo que significa, precisamente, ‘otro’, ‘extraño’. Es un pequeño ejemplo de la actual desjerarquización del mundo y de sus culturas. Es cierto que el Otro a mí se me antoja diferente, pero igual de diferente me ve él, y para él yo soy el Otro. (../..) En este sentido, todos vamos en el mismo carro. Todos los habitantes de nuestro planeta somos Otros ante otros Otros: yo ante ellos, ellos ante mí.” (KAPUŚCIŃSKI, R., 2007, 20).

5. Conclusiones

Iniciamos la redacción del epígrafe final subrayando nuestra primera constatación, tras el análisis realizado: es imprescindible corregir los equívocos, en diferentes sentidos, que siguen existiendo respecto a la novela *Frankenstein, o el Prometeo moderno* (más allá de su recuperación moderna por una parte de la crítica); corrección que debería permitir recuperar su profunda significación en múltiples planos, y reivindicar su vigencia más allá de lo anecdótico o de lo engañoso. De algún modo se trataría, globalmente, de situarla en su debido lugar: no sólo en la historia de la literatura o de la cultura modernas, o dentro de la corriente general del romanticismo; también, en lo que respecta a niveles que hasta cierto punto podrían parecer alejados de su génesis o de su trascendencia literaria: desde la estética y la filosofía hasta la historia de la ciencia (incluyendo, de un modo particular, la historia de la geografía).

Nos atreveríamos a decir que la obra no ha perdido actualidad, sino todo lo contrario, en un aspecto clave: la inmensa potencia interna del relato. En la práctica, el *punto de ruptura* que *Frankenstein* representó, concretado en su fuerza interna y en su capacidad de fascinar, sorprender y conmover al lector, sigue respondiendo al canon romántico y mantiene intacta su “capacidad de excitación” de los sentidos y del intelecto, al unísono. Pensamos, en definitiva, que *Frankenstein* continúa siendo una obra absolutamente contemporánea. No sólo por la multiplicidad de facetas interconectadas que ofrece su universo temático; también, por el hecho que uno de los problemas que plantea en el fondo –el de la soledad humana, y la ausencia de reconocimiento del *otro*– se conjuga perfectamente con la cotidianidad del hombre y de la sociedad actuales. Desde esta última perspectiva, de orden existencial, pensamos que la obra de Mary W. Shelley puede perfectamente situarse al lado de algunas obras del siglo XX que abordan con gran fuerza interrogantes parecidos, como *La metamorfosis* de Franz Kafka o *El extraño*, de Albert Camus.

Concluimos, finalmente, el artículo con una reflexión del etólogo Jordi Sabater Pi, ya en los últimos años de una vida que dedicó en gran parte al estudio de la conducta de los primates, que consideramos que viene a colación. Sobre todo, porque nos advierte, desde la profundidad de un pensamiento que trató siempre de correlacionar el hecho cultural con el sustrato biológico, sobre los riesgos del antropocentrismo.

“Los humanos, en tanto que especie animal, hemos desarrollado la cultura a partir del sustrato biológico. Sobre esta base, existe una interacción permanente entre estos dos ámbitos: el de la cultura y el de la biología. (...) La adaptación es equilibrio, y no se puede afirmar que el hombre actual, que vive inmerso en tensiones y conflictos, esté bien adaptado a su entorno. Hasta que no seamos capaces de ser más humildes y tengamos plena conciencia de que, en el punto de partida, somos un ser biológico, no encontraremos el equilibrio.

Lamentablemente, pienso que todavía falta mucho para llegar a este punto. (...) Hemos de saber aceptar nuestras limitaciones, y entender que a pesar de haber sabido desarrollar una cultura propia, no somos el centro del universo” (TORT, J.-TOBARUELA, P. 2003, 138-139).

6. Bibliografía

- ANGELIDOU, M. (2008): *Mitos griegos*. Barcelona: Vicens Vives
- BAILÓN, F. (2012): *Los poetas del Ártico. Historias de Groenlandia*. Sevilla: Guadalquivir.
- BOMPIANI, V. (1988): *Diccionario literario*. Barcelona: Hora.
- BORGES, J. L. (2002): “El movimiento romántico”. En ARIAS, M.; HADIS, M. (eds.), *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Barcelona: Emecé Editores.
- BURDIEL, I. (2012): “Introducción: ‘Frankenstein’ o la identidad monstruosa”. En SHELLEY, M. W., *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra, pp. 7-113.
- BURKE, E. (1987): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* [publicación original: 1757]. Madrid: Tecnos.
- DUPUY, L. (2005): *En relisant Jules Verne. Un autre regard sur les Voyages Extraordinaires*. Dole : La Clef d’Argent.
- DUPUY, L. (2006): *Jules Verne, l’homme et la terre. La mystérieuse géographie des Voyages Extraordinaires*. Dole : La Clef d’Argent.
- EVANS, I. (1985): *Breve historia de la literatura inglesa*. Barcelona: Ariel.
- KANT, E. (1998): *Lo bello y lo sublime* [Publicación original: 1764]. Barcelona: Óptima.
- FERRATER MORA, J. (2001): *Diccionario de filosofía* (edición a cargo de JOSEP M. TERRICABRAS. Barcelona: Ariel, 4 vol.
- KAPUŚCIŃSKI, R. (2007): *Encuentro con el Otro*. Barcelona: Anagrama.
- LABORDA, L. (2009): “Recepción del concepto de lo sublime y de algunas constantes de la literatura fantástica de los siglos XVIII y XIX en *El Resplandor*”, en *Revista HMiC (Història Moderna i Contemporània)*, VII: 47-52. Disponible en Internet: <http://webs2002.uab.es/hmic/2009/HMIC2009.pdf> [Consulta: 28.12.2012]
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2004): “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno”. En ORTEGA CANTERO, N. (ed.): *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*. Madrid: Fundación Duques de Soria-Universidad Autónoma de Madrid, ps. 53-121.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2005): “El paisaje como encuentro y expresión de identidad. Literatura, excursionismo y protección.” En ORTEGA CANTERO, N. (ed.): *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria-Universidad Autónoma de Madrid, ps. 45-113.
- ORTEGA CANTERO, N. (1988): *Geografía y cultura*. Madrid: Alianza.
- PUJALS, E. (1984): *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Gredos.
- SALABERT, M. (1985): *Jules Verne, ese desconocido*. Madrid: Alianza Editorial.
- SHELLEY, M. W. (2012): *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra.
- TORT, J. (2012) : “Julio Verne, o el geógrafo ante la Terrae Incognitae”. En *III Coloquio hispano-francés sobre geografía, lengua y textos literarios. De Julio Verne a la actualidad: la palabra y la Tierra*. Huesca, Universidad de Zaragoza (en prensa).
- TORT, J.; TOBARUELA, P. (2003): *Okorobikó. Una biografía de Jordi Sabater Pi*. Barcelona: La Magrana-National Geographic Adventure Press.
- WRIGHT, J.K. (1947): “Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography”. *Annals of the Association of American Geographers*, 37: 1-15. Disponible en Internet: http://www.colorado.edu/geography/giw/wright-jk/1947_ti/body.html [Consulta: 12.12.2012 .