

FRANKENSTEIN COMO MITO FILMADO: NO ES BUENO QUE EL MONSTRUO ESTÉ SOLO

GABRIEL CABREJAS

(Universidad Nacional de Mar del Plata)

RESUMEN

El artículo aborda la novela *Frankenstein* de Mary Shelley y su traslación al cine. Por un lado sintetiza algunas interpretaciones, sea como texto simbólico del positivismo y al mismo tiempo pionero de la posmodernidad, sus características de novela romántica y también de terror gótico y ciencia ficción, sus referentes mitológicos y su anticipo estructural y temático de la literatura del siglo XX. Por el otro, repasa la historia de su conversión en película, las versiones y subversiones, desde el naciente cine de terror y la dialéctica hombre-monstruo más allá de ese género, pasando por el *comic* de superhéroes, el policial de suspenso y todo argumento sobre biotecnología y robótica. *Frankenstein* se yergue así como una metáfora acerca del arte en la era de su reproducibilidad técnica, la alienación de la identidad, el Otro y la soledad contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Frankenstein – Cine – Literatura – Mary Shelley

ABSTRACT

This article analyzes the novel *Frankenstein* by Mary Shelley and its filmed versions. On the one side, it makes a synthesis of some readings of this work, which has been seen as a symbol of positivism, a preview of posmodernism, a romantic novel, a work of science fiction or of gothic horror, and as an anticipation of the Twentieth Century literature, among other interpretations. On the other side, the article goes over the record of its filmed adaptations: the many versions and sub-versions from the beginnings of the horror cinema and the man – monster dialectics, up to the comic and its superheroes, going through the suspense movies and the robotic and biotechnological plots. *Frankenstein* is seen as a metaphor for the work of art in the age of the technical reproducibility, the alienation of identity, the Other and the contemporary loneliness.

KEY WORDS: Frankenstein – Cinema – Literature – Mary Shelley

1- Prometeo y Proteo

Frankenstein de Mary Shelley representa la primera novela del positivismo y, mucho antes de la crisis del progreso ilustrado, la primera de la posmodernidad. Si celebra al comienzo el entusiasmo (etimológicamente, *llevar a Dios dentro*) por reemplazar a Dios, a poco de andar lo desmenuza. Como manifiesto futurista en acción, advierte sobre sus inquietantes consecuencias, que primero el hombre domine a la máquina creando una demasiado humana y después ésta lo sustituya al superarlo en potencialidad física y también en odio. Texto romántico en el sentido amoroso –el amor más desdichado, el de la soledad absoluta por excepcionalidad constitutiva, no por automarginación emocional como en el *Werther*–, fábula de aventuras

metafísica, ensayo ético-filosófico sobre los límites humanos y la posibilidad condenable de su ruptura, y primer relato de ciencia ficción antes de que aparecieran los *alien* de H. G. Wells y la *tecnolatría* exploratoria de Verne. Sus interpretaciones son tan variadas que solamente un clásico las admite. Jules Verne es el anticipador *varón*: su sueño, el dominio universal del espacio, la epopeya europea inminente de la conquista fuera y debajo del mundo, contemporánea del colonialismo darwiniano. Shelley es la anticipadora *mujer*: el puzzle orgánico –no el mecánico– que provoca la pérdida de la unidad espiritual, la crisis psicológica, el drama del ser único atado a un destino no elegido. Verne habla del burgués-francés a punto de tragarse la tierra y sus Frankenstein son categóricamente las máquinas, pero vistas desde el lado claro, un elogio del poder masculino de ampliar su potencialidad muscular a través de la técnica, que en términos heideggerianos constituye el último refugio del Ser. Shelley habla de sí misma a través del otro ficcional. Ella misma, escritora y mujer excluyente, sin modelo a la vista, enarbola su advertencia contra la razón fálica del hombre omnímodo y solo, pues para ella de nada sirve la ciencia si nos condena a la orfandad. Como escritora apela a un *travestismo* narrativo que en vez de trastearla la desoculta. Todos los narradores del libro son hombres, pero las únicas heroínas son mujeres, destacando el modelo de autosacrificio en Justine, que se confiesa culpable de un crimen que no cometió. Ellos ensayan parrafadas de justificación, ellas aceptan victimizarse para denunciar la inicuidad de su discurso. Mary vindica a la artista que *parece* escribir como un hombre para defenestrar a su modo la brutalidad del macho, incluso la peor de todas, la intelectual.

La primera lectura, la mitológica, consiste en llamar Prometeo al doctor y Adán al monstruo, que en su torturada incompletud clama por una esposa -¿o por una madre?- y su falta no puede sino desembocar en el ansia de destrozos. La roussoniana *promenade* que describe descubriendo la naturaleza en la agreste campiña suiza, y su exigencia de una compañera a las mismas manos que lo procrearon conjetura a un Dios imperfecto, el científico, que se niega a reiterar la desmesura cósmica del Dios perfecto y eso desencadena la catástrofe. Una parodia del *Génesis*: aquí Dios es el Doctor, Adán el monstruo, el paraíso su Laboratorio, Eva la Ciencia y la manzana la Electricidad, que reemplaza al Fuego prometeico o mejor, lo tecnifica. Este Adán, androide asimétrico, clama contra un Creador tan incompleto como él, que luego de su improvisado muñeco de barro -en este caso de muchos barro- no se atrevió a amasar la pareja, insuflando vida a un clon a escala *des-madrado*, siendo a su vez Dios Padre sin ser Marido. *No es bueno que el monstruo esté solo*, diría Adán en este *antigénesis*. El bíblico habría jurado lo mismo que su émulo literario inglés: “arrancaré los árboles y sembraré la destrucción”. Un Dios satánico por pura imperfección, progenitor de un Adán abruptamente Ángel Caído, porque no se reproduce generando una sociedad de iguales-pecadores, sino exterminando lo ya

creado. ¿Será *El Moderno Prometeo*, la versión del Génesis (la *sub-versión*) escrita por Eva?¹

Existe una única *oyente*, o destinataria del texto, la hermana del explorador, Margaret Walton Saville, sigla que remite a Mary Wollstonecraft Shelley.² Sutil pirueta de Mary, termina siendo el *personaje* más importante siendo invisible, y gracias a ella, receptora ficcional, nos enteramos de la historia. Quizás un modo de sugerir que ella (Mary) es *todos* los protagonistas y testigos, diseminada en sus culpas, sentimientos de desamparo e incompreensión, impotencias varias y sueños desmantelados. De hecho, todos los intervinientes son *excepcionales*, por sacrificio y bondad (las mujeres), lúgubre creatividad y codicia gnoseológica (Frankenstein), sobrehumana fuerza y rencor (la Criatura).³

Amén de sus virtudes modernas, conlleva perfil cinematográfico antes de expandirse ese arte industrial llamado cine. El uso de la primera persona *prismática* logra que el lector se identifique con los dos victimarios-víctima sucesivamente, los justifique y comprenda: *Citizen Frankenstein*: como el antihéroe de Orson Welles –un Frankenstein del capitalismo– el Monstruo

¹ Lecercle distingue entre el mito griego de Prometeo *pyrophore*, ladrón y portador del fuego, tal cual lo presenta la tragedia de Esquilo, y el latino, *plasticator*, que crea a los hombres con arcilla. El de Shelley combinaría las dos leyendas –electricidad generadora, fuego sacrificial y constructo pluriorgánico (p. 37). Lecercle además aporta un muy completo estudio de *fuentes* e influencias de la novela, que conjuga a los primeros sociólogos (Godwin, padre de Mary; Rousseau) y los escritores (Percy Shelley, Milton) Cfr. pp. 25-46. (Lecercle, Jean Jacques (2001): *Frankenstein: mito y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.)

² La advertencia es de Burdiel, Isabel (1996): “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia. A propósito del monstruo de *Frankenstein*”, *Eutopías* 130, 2da. época: 1-22.

³ La estructura *circular*, de cajas chinas es un rasgo propio de la narrativa del siglo XX. Cf., el cuadro que presenta Lecercle en op. cit., p. 16:

Cartas 1 a 4	Capítulos 1 a 10	Capítulos 11 a 16	Capítulos 17 a 24	Fin del cuento/cartas
Walton	Frankenstein	Monstruo	Frankenstein	Walton

Frankenstein, The modern Prometheus de Mary Shelley (1818, primera edición; la tercera de 1831, revisada por la autora) corrió la suerte de su novela hecha film en sus traducciones castellanas: la traición. La popular versión del Centro Editor de América Latina (1981: prólogo de Elvio Gandolfo y traducción de Laura Marazul) directamente elimina los *poemas* insertos a lo largo del texto, por dar un ejemplo. Ocurre lo mismo con otras que pueden conseguirse con facilidad en las librerías: la de editorial Leviatán (1997, Colección Club del Misterio), Andrés Bello (1996 y 2° edición 2005, con prólogo de Angélica Chellew), De los Cuatro Vientos (2004, con prólogo de Manuel Aguilar), Andrómeda (2003), Longseller (2004, con prólogo de Antonio Tulli) y la de Edicomunicación (1994, con prólogo de Jorge A. Sánchez).

perdió la infancia, simplemente porque nunca la tuvo; nació adulto y debió enseñarse solo, aunque el conocimiento serviría apenas para sentenciarlo. Y lanza al ruedo subgéneros que son rigurosamente *cine*, porque sobre la romántica articulación de la novela sentimental y epistolar con el diario de viaje, despliega la primera historia con *serial killer*, filón que el cine de Hollywood no dejaría de abastecer; la *road movie* de desplazamiento universal antes de *La vuelta al mundo en 80 días* y las películas de ruta y cambio de escenario, y registra a su vez su propia lectura de géneros ya iniciados, como el *Bildungsroman* pero al revés. Y remata con un final *abierto*, inconcluso, que parece prever las *sequels* americanas, las segundas y terceras partes de los productos taquilleros. El Hijo de Prometeo jura inmolarse en un ritual bonzo, pero nunca sabremos si cumple su promesa, con lo cual imaginamos *nuevos y escalofriantes episodios*.

2- Tres relaciones, seis personajes

Cuando la base argumental está compuesta por el diálogo entre caracteres opuestos, existen en la literatura –heredera de la tragedia helénica-, y por consiguiente en el cine, al menos tres tipos de relación entre dos personajes:

1. La *relación quijotesca*, vale decir, la dialéctica entre *complementarios* unidos por el vértice. La circunstancia empieza separando y termina reuniendo a dos psicologías que no podrían haber nacido juntas. Su modelo más prestigioso es *El Quijote*, y a partir de allí buena parte de la literatura sentimental hace su juego. En cine no hace falta tan amplia profundidad de campo como lo sugiere la dicotomía extrema de Cervantes entre el flaco y el gordo, el hijodalgo y el campesino, el idealista y el realista, el loco y el cuerdo. Basta recordar la comedia americana, desde que enfrenta a Spencer Tracy y Catherine Hepburn, o modernamente a Tom Hanks y Meg Ryan o Richard Gere contra Julia Roberts. El motivo central: un hombre y una mujer inconciliables comparten un destino que rechazan pero terminará fundiéndolos y *con-fundiéndolos*, una ecuación de factores intercambiables y por momentos indiscernibles. Sumemos la tradición de la comedia (y a veces del drama) policial, el *buddy film*, los *partners* del precinto o del móvil patrullero urbano, el experimentado y el novato, el casado y el soltero, el blanco y el negro, el chino y el negro, el anglosajón y el hispano, y en versión potencialmente erótica, el hombre y la mujer. Pese a las abismales distancias, se trata de una relación *entre iguales*.

2) La *relación pigmaliónica*, relación entre un *superior* y un *inferior*, la clásica distribución de la novela educativa, la *Bildungsroman*, o el *Bildungsfilme*. Todo film/texto donde confluyen padre e hijo, alguien que enseña y alguien que aprende, responde a esta clasificación. El rol del pedagogo no permanece fijo en un personaje, sino que se gradúa en varios sucesivos, que hasta aleccionan por la negativa, el mal ejemplo, inmoral o ambiguo, de allí las fugas del alumno/hijo hacia otras escuelas –institucionales o el simple camino- a lo largo de los cuales logra conocerse más a sí mismo, se reconoce o empieza apenas a conocerse. El arquetipo es, claro, la *picaresca* española. El protagonista escribe retrospectivamente una autojustificación

que se defiende de su éxito espurio actual, atestigua su condición de inferioridad relativa y suele alardear de maestro a su vez, pues escribe sus memorias para enseñar a otros. Tenemos aquí a *Moll Flanders* y *Barry Lyndon*, con sus reinventaciones filmadas. Pero existe otra tradición, más bien americana, de *happy end* edificante: *Adiós Mr. Chips*, *Al maestro con cariño*, *La jungla de asfalto*, *Mr. Holland's opus*, *Escuela de rock* y cualquier película con escuelas como escenario, sumando las *teen-comedy*, y docentes/educandos de sujetos. Se trata de una diada optimista, que salva al Sistema, lo fortalece.

3) La *relación frankensteiniana*, que distingue entre un individuo *inferior* y otro *superior* sin reciprocidad a la vista, aunque el punto de llegada de esta bifurcación redundante en un tema de la literatura y del cine alemanes, el *Doppelgänger*, una virtual *otredad* desdoblada, el rostro deformado en el espejo. Binomio sustancialmente trágico y pesimista sobre la condición humana: si el anterior reboza claridad y autocrítica, superación y concordia final, aquí el Otro constituye nuestra parte más oscura e insospechada. En la relación *quijotesca* no existe rebeldía, la mirada negativa previa a acercarse a posiciones sólo sirve para exhibir las psicologías opuestas y prolongar narrativamente la ineludible empatía cardinal. En el caso del dueto *pigmaliónico*, toda sublevación tarde o temprano se domestica, una de las partes admite su propio error o el del otro, y, dada la situación de que el maestro / padre / tutor se equivoque, el aprendiz / hijo / discípulo aprende por la vía negativa. La relación *frankensteiniana*, en cambio, implica la ajenidad total. El primer factor de la ecuación, en situación aparente de poder (padre, propietario, creador, maestro, esposo, etc.) no tiene frente a sí a un hermano con otra piel ni a un hijo díscolo sino a un engendro que comienza siendo hermano, continúa como hijo emancipado y termina enemigo incontrolable. Sin embargo, el Otro tarde o temprano reenvía al Uno, un *alter ego* tanto más propio cuanto más extraño. Hipótesis psicológica: el otro es quien yo podría ser (caso a); el otro es quien querría o debería ser (caso b); el otro es quien *realmente* yo soy (caso c).

Las dos novelas descendientes inmediatas de *El moderno Prometeo* fueron inglesas, pero el siglo XIX no descubrió a Mary Shelley. En cambio, el siglo XX literario y buena parte del cinematográfico puede llamarse sin temeridad *El siglo de Frankenstein*. Muy próximos en el tiempo, *El retrato de Dorian Grey* (Oscar Wilde) y *Dr. Jekyll y Mr Hyde* (o *El hombre y la bestia*, de Stevenson) nunca hacen referencia a Frankenstein y sin embargo lo presuponen. Ambos textos aluden al demonio interior. En Wilde se trata de una parábola ética y una discreta farsa contra la doble moral victoriana, y, como corresponde, el espejo de un retrato contará la verdad mientras el verdadero rostro la esconderá bajo la superficie de una juventud intangible. Stevenson sigue las huellas positivistas de Mary, y de los dobleces de la identidad nos enteramos al final. El doctor Jekyll no requirió de un clon de laboratorio, sino que experimentó consigo mismo y solamente la muerte lo redujo o reconcilió en una única e intransferible cara. Mr. Hyde cambia físicamente hasta ser visualmente otro, excelente patraña novelesca para no imaginar lo inimaginable. Dicho sea de paso, el cine traicionó a Steven-

son como lo hizo con Mary: *siempre* vemos en pantalla cómo el científico se transmuta en su contracara. Extremando el análisis, toda la cuentística borgesiana es frankensteiniana. El artrópodo bajo cuya caparazón despierta Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Kafka redesigna a la criatura, y cobra carnadura wildeana: el ogro interior volcado de lleno en el ogro exterior.

3- El cine, ese Frankenstein

El cine como séptimo arte, orquestación de todas las artes precedentes y creación de la electricidad, es un arte frankensteiniano. Superó a sus artífices, guarda la memoria de la vida incorruptible para siempre, y se recuerda a sus autores gracias a su simulacro de eternidad. También en términos de nuestro siglo, el Monstruo conjuga el arte *posmo*, hecho de desechos, collage de reciclaje, instalación ambulante.

Prácticamente todo el *cine expresionista alemán mudo* se zambulle en el tema del Otro, y lo sume en el clima de pesadilla gótico-romántica, *retrofuturista*, entre una Edad Media imprecisa y un presente cruzado, referido por elevación, que acecha tras las paredes torcidas, la nocturnidad que proyecta la del alma, y las escalinatas carcomidas y empinadas que no permiten ascender al cielo sino a una azotea infinita para arrojarse desde lo alto: un emblema espacial de las tinieblas del yo. Temprano, ya en 1915, el cine germano había parido el género de terror. *Der Golem*, de Paul Wegener, recuperaba la leyenda del rabino taumaturgo de Praga que, en procura de imitar a su Dios, prohijó una criatura a imagen y semejanza, a fin de salvar a su pueblo, a punto de ir al exilio por un decreto del Emperador. La criatura muere después de salvar a su pueblo, inmolación de un *fatum* tribal que quizás prepara otros, ya no ficcionales. *Der Golem* es, no obstante, una de los pocos largometrajes del período en que no se estigmatiza al judío, sobre un antisemitismo residual que posará indemne en casi todos los guiones: el propio *golem* no produce antipatía porque tal vez sea la bestia que los alemanes llevan dentro, todavía con raza cambiada. *Das Kabinet des Doktor Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, 1919, de Robert Wiene) insiste: en una feria de atracciones el oscuro mago Caligari guarda en un cofre un autómata presto a cumplir sus órdenes; luego se sabe que éste comete asesinatos sin rastro de culpa, y cuando el héroe va a capturar al mago, decididamente loco, lo encuentra en el manicomio, para descubrir que el director del manicomio y Caligari... son la misma persona. La razón-poder se muerde la cola, el mundo como fruto de una irracional voluntad cósmica que nos transfigura a todos en autómatas sin criterio moral propio, sin motivación ni pánico. En *Orlacs Hände* (*Las manos de Orlac*, Lang, 1924) el personaje sufre el implante de las manos de un criminal y el monstruo se asimila al cuerpo, es el otro inserto en el uno, independiente y desintegrado de la conciencia. Fritz Lang reitera el molde con *Doktor Mabuse* (1922), una suerte de gángster que reúne a un grupo de robots humanos de las mismas características del homúnculo de Caligari, pero multiplicado en un ejército sombrío. Su exitosa *Metropolis* (1927) vuelve a la idea pero en clave *sci-fi*

y aquí suma a una lectura sociológica los espectros antijudíos de la cultura nacional, el tema del doble, –la *muchachita* del cine mudo, María, y su secta consoladora de desdichados; la robot María que la suplanta llamándolos a la rebelión y horneando la represión–, y un maniqueísmo malthusiano que, según el film, sólo podrá arreglar el acuerdismo del régimen fascista en ciernes. El verdadero Frankenstein, a vuelta de esquina.⁴

El cine traicionó a Mary Shelley en varias direcciones y (casi) nunca dejó de hacerlo. Redujo las posibilidades incalculables de su planteo a la pedestre lucha entre el Bien y el Mal y demonizó al científico por la *hybris* de violar las fronteras naturales, pero nunca adoptó el punto de vista del monstruo y siempre lo constriñó a ser eso. Pecado original de la primera adaptación de 1931 (dirigida por James Whale), inauguró el género de terror en EE.UU. y habría que esperar a su anquilosis para ser reutilizado, como en la sátira de Mel Brooks (*The young Frankenstein*, 1974) o la poética aparición del fantasma entre los sueños infantiles del español Víctor Erize (*El espíritu de la colmena*, 1978), o el asesino serial que mata a quienes dañan a su familia adoptiva en *Sling blade* (B. B. Thornton, 1996). Whale, pionero del cine bizarro, perpetró varios horrores, además de la primera película en sí. Desde los créditos, rubrica que se basó “en la novela de Mrs. *Percy B. Shelley*” solapando a la autora detrás de su ilustre esposo, y en una pieza teatral desleal. En el filme el Doctor pasa de loco furioso a patética víctima, sólo muere la hija del granjero –al que el libretista llama retorcidamente *Mary*–, el monstruo se crema vivo en un molino y el científico creador termina siendo padre... de un hijo con Elizabeth. Nada de la *com-pasión* y clamor de la criatura figura en la trama, y sí un gigante balbuceante y retardado, que Boris Karloff convertiría en paradigma.

Después de la pionera de 1931, James Whale volvió a la carga iniciando una estampida de secuelas. En 1935, *The bride of Frankenstein*. Siempre, claro, se desagrega sentido a la perspectiva literaria, y en el film no se hace hincapié en una nueva pareja adánica sino que sirve el método para duplicar los monstruos: la *novia*, en vez de enamorarse de su igual, *también* se asusta. Así, en 1943 ya hay un *Frankenstein contra el Hombre Lobo* (dirigida por Ruy W. Neill). A Karloff no le contentó ser la bestia: llegó a ser *Son of Frankenstein* (1939), hasta que en 1948 Bud Abbott y Lou Costello se dieron el lujo de reunir a todas las criaturas de pesadilla en *Abbott y Costello contra Frankenstein*. La *Universal* se había ganado el monopolio del terror y podía

⁴ La relación entre los fantasmas del inconciente colectivo alemán en la primera posguerra y el cine mudo que le es afín, es un asunto analizado por los clásicos trabajos de Siegfried Kracauer y Lotte Eisner, que logran echar luz sobre el ascenso del nacional-socialismo al poder a través de los guiones y personajes del período. Se trata de una proyección inquietante: el autómatas asesino sin culpa, la nostalgia de un liderazgo fuerte ante el fracaso de la República de Weimar, la tendencia a imputarle al judaísmo los males nacionales... Eisner, Lotte (1955): *La pantalla diabólica. Panorama del cine alemán*. Buenos Aires: Losange; Kracauer, Siegfried (1961): *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Nueva Visión. [1° edición, 1946].

burlarse de él a sus anchas. El colmo del film de horror es caer del grotesco que le es ínsito al ridículo, el peldaño sutil que no resiste al tiempo y hace reír a los nietos (y a veces a los hijos, depende de la calidad) pero antes hacía temblar a los abuelos.⁵

Los films de bajo presupuesto de la compañía británica *Hammer* estiraron hasta el hartazgo el estereotipo. Peter Cushing es siempre un Doctor F. siniestro, inescrupuloso, soberbio e incapaz de remordimiento, y la criatura es su continuidad fuera de control. Uno representa al Mal intelectualizado y el otro al Mal en estado puro y sin desbatar. Ni siquiera Kenneth Branagh, director de la versión más leal al texto padre (mejor dicho, *texto madre*), puede esquivar sucumbir a la tradición *terrorista*, con el agravante de un Robert de Niro acostumbrado al “todo terreno” que pasea su maquillaje sin convicción (1994). Su única originalidad consiste en resucitar a Elizabeth, *descorazonada* en la noche de bodas por el ogro, para que -tras cartón- se incinere viva por no poder decidir entre entregarse al trunco marido o a su matador, dado el conflicto entre su vieja y su nueva naturaleza. La *Hammer*, antes, explotaba todas las variantes, y el homúnculo prolifera, si bien ya no se amolda al prototipo karloffiano de frente ancha y tornillos en el cuello. Se ensambla el cerebro de un hombre en el cuerpo de una mujer, lo que parece otra ironía malévolá contra Mary (*Frankenstein created woman*, 1967, de Terence Fisher). En *The curse of Frankenstein* (1957, Fisher), narrada retrospectivamente por el Barón F. desde una celda, se sugiere que la historia, iniciada en la infancia del autobiógrafo, pudo ser fruto de la locura y no un acontecimiento verídico. *Frankenstein must be destroyed* (Fisher, 1969) propone un trasplante de cerebro entre un científico que enloqueció soñando resucitar muertos y el cirujano que trató de impedir que su sucesor (Cushing) continúe los experimentos. En 1973 se produce la última versión

⁵ Everson realiza una cronología crítica de los sucesivos *Frankenstein* hablados en EE.UU. y Gran Bretaña en la etapa fundacional (Capítulo 3: “Frankenstein and successors”, pp. 36-61). El intercambio de máscaras entre los actores monstruos de 1940 hace suponer que compartían códigos para concentrar su monopolio y no ser identificados automáticamente con cada cual. En *El hijo de Frankenstein* (dirigida por Rowland Lee) Bela Lugosi interpreta a un amigo y manipulador siniestro de la Criatura, Igor, ex-pastor de ovejas; en *The ghost of Frankenstein* (1942, Erle Kenton) ya aparece Lon Chaney Jr. pero la Bestia es Lugosi; en *Frankenstein meets the Wolfman* (1943) Karloff es el *mad scientist*, Chaney el Hombre Lobo, y John Carradine hace su primer Drácula; en *House of Frankenstein* (Kenton, 1944) Karloff retoma al Doctor y el Monstruo es Glenn Strange; Chaney aparece en “Suddenly became the hero!” (Everson, 1956) sin maquillaje y venciendo al Mal. *Abbott y Costello* repone a Lugosi como Drácula (fue su caracterización original en 1930), Strange es el Monstruo y Chaney el *wolfman*. Ver Everson, William K (1974): *Classic of the Horror Film. From the Days of the Silent Film to The Exorcist*. Secaucus (New Jersey): Citadel Press. Arthur Belefant sostiene que la Criatura no existe y que el Doctor F. cometió todos los crímenes. La novela, desde esta perspectiva, sería un estudio de la degradación moral de Víctor y los aspectos *sci-fi* de su imaginación (Belefant, Arthur (1999): *Frankenstein, the Man and the Monster*. New York: Benjamin, Ross & Lane).

de la *Hammer* (también Fisher en esta ocasión): el doctor crea monos-antropófagos que en algún momento se devoran la paciencia del espectador. Desde 1957 se ve envejecer a Cushing. La agotadora insistencia del mismo personaje elaborado y actuado del mismo modo pasando insensiblemente del terror a la sátira antecede la saga de los *Jason* y *Freddies* de fines de los años 1980.

Andy Warhol y Paul Morrissey en yunta *pop* se revuelcan en el mito (*Frankenstein*, 1973) y lo inclinan hacia el *gore* de terror asqueroso –intestinos que brotan por delante de una jabalina, geysers de hemoglobina, sexo semipornográfico y necrofilia. Antes, Boris Karloff (1958) cambia la electricidad por la energía nuclear y crea un monstruo manipulando partes de actores, quizás actores de las películas anteriores. Él mismo, crepuscular, se homenajea con tintes irónicos como un actor que se disfraza de la Criatura en *Targets* (Bogdanovich, 1968). Hubo otra *novia* (*The bride of Frankenstein*, 1985, de Frank Roddam), *remake* de la rodada en blanco y negro, protagonizadas por Clancy Brown, Sting (como el Dr. Charles F.) y la *Flashdance* Jennifer Beals en un conflictivo triángulo amoroso. Otra, *Frankenstein unbound*, sobre novela de Brian Aldiss (1990: dirigida por Roger Corman, ideólogo del cine clase B), donde un científico del año 2020 retrocede en el tiempo hasta 1817 y se entrevista con la mismísima Mary Shelley, y en Ginebra ayuda a construir al humanoide. La fantasía de modificar el pasado y así recomponer el futuro subtiende dos ficciones, pero toda mutación del pasado empeorará el porvenir. Un famoso cineasta de clase Z, William Beaudine, mistura géneros impensables juntos, el western y la *sci-fi* en *Jesse James meets Frankenstein's daughter* (1966): en rigor no se trata de la hija sino de la nieta del Doctor, pero en el Mid West y junto a un *outlaw* cowboy y un Monstruo al que llaman Igor (que frecuentemente en el cine, si no asiste a aquél, suele verse al lado de Drácula). Sólo un *cartoon* computado, el querible *Shrek* (2001, de Andrew Adamson y Vicky Jensen), consigue el sueño del ser repulsivo que *meets* su par, mofándose de los cuentos de hadas.

Hay que esperar a *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004) para redimensionar al Monstruo siguiendo la impronta de Mary. Aquí aparece un Drácula volador que acaba de encerrar en su castillo al Dr. F., y enseguida atrapa al monstruo atormentado, porque en él subyace la clave de la vida eterna, que le urge para dotar a su fuerza aérea de pequeños dráculas. *Comic-cóctel* del cine terrorífico, también se divierte un sádico *Mr. Hyde* digital, y de una caverna cuelgan embriones de vampiros pegajosos, salidos de la más reciente tradición de la trilogía *Alien* o *Species*. El cazador Van Helsing (Hugh Jackman) rescata –y comprende– al desafortunado Monstruo, que se va remando sobre una balsa con destino incierto, pero libre. Igual imagen ofrece la miniserie del canal de cable *Hallmark* (2004, dirigida por Kevin Connor), más humano que su padre y resentido al no recibir el amor que ofrenda. Un joven Tim Burton, en el corto *Frankiewinnie* (1984) propone a un chico que vuelve a la vida a su perro: un borrador de *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, 1990), melancólica revisión del mito como épica del diferente. Hasta apareció un androide español, o hispano-francés, dirigido

por Jesús Franco, *Drácula pregonero de Frankenstein* (1972). También los japoneses incursionaron en él, impunes luego de Godzilla.⁶ Y, claro, se conoce un *music hall* de Broadway (con Gary Cohen como productor y director; y Mark Baron como músico), diseñado en 1957 pero que vio la luz a mediados del 2002, quizás por no hallar pronto un cerebro. También existe una banda de rock, pesado por supuesto, *Electric Frankenstein* (1990-2005), que pese a su limitada fama dentro de Estados Unidos, es comparada con *AC/DC*, *Kiss* y *Aerosmith*.

Otra vertiente del film transformista de raíz frankensteiniana no debe descartarse: la historieta de periódico (DC Comics, Marvel) enseguida asimilada por el celuloide. En efecto, *Batman*, *Superman*, *Spiderman* y *Hulk*, por citar los más populares, revisitan el modelo a su modo. El disfraz es la fórmula de la conversión; la necesidad social de superhéroes mitológicos en una nación que carece de ellos dada su juventud sin linaje, impulsa el enigma de la identidad enmascarada para defender a los débiles. La súbita adquisición de vigor muscular no comporta, claro, la rebelión contra el padre: es el padre, o el Tío (Sam), el hombre ordinario en cuya anatomía anida la pujanza autoprotectora de una nación. Continúa la tipificación del *Dr. Jekyll* sin tragicidad ni trauma, no el Bien contra el Mal sino el Bien debajo del Mejor: dos en uno, el Doctor y la Criatura, el superior debajo del aparente inferior. *Superman* no es humano, pero al *producirse* como periodista del *Daily Planet* en vez de perder humanidad, la recrea. *Batman* simplemente se calza el traje de murciélago, pero ya era rico y solidario antes de ser el primer parapolicial alado del Imperio Gótico. Inversión: el despreciado/insignificante muta en superhéroe *antes*, cuando no lleva disfraz: los casos de *El Hombre Araña* y *Hulk*, que, además, no nacen de una prueba científica sino de un accidente. A Peter Parker lo pica una araña y no sólo deja de ser el adolescente promedio, sino también el *nerd* alfeñique y perdedor; *Hulk* en cambio replica a Frankenstein a escala, una mezcla entre el engendro de Shelley y el *Doctor Jekyll* —no muestra la autoformación del primero ni la anestesia moral del segundo al hacerse Hyde. Hulk no habla ni razona, y sin embargo llora la persecución de que es objeto, de la cual lo salvará —o está a punto de hacerlo— el amor de una mujer. *Hulk* es la imagen yanqui y urbana de Frankenstein. Retrocede un paso y se simplifica. Cuando se enfada se convierte en el Hombre Verde y rompe todo, en vez de volverse el Hombre Verde y, con justo motivo, enfadarse. Su drama es contra el

⁶ La compañía japonesa *Toho* fue un equivalente de la *Hammer* británica respecto de la adaptación del mito. En 1965 Ishiro Honda dirigió *Frankenstein conquers the world*. Antología del disparate bizarro, narra la fuga de Frankfurt, durante la segunda guerra mundial, del corazón de la Criatura. Éste fue robado por soldados nazis del laboratorio alemán de un tal Dr. Rensendorf. El órgano llega al Japón Imperial, sobrevive a Hiroshima y se lo come un niño salvaje mutante que, en el Tokio de los años 1960 sirve para engendrar al monstruo subterráneo *Baragon*. Al año siguiente, la *Toho* vuelve a la carga con *War of the Gargantuas*, donde la Bestia se vuelve un gigante humano —*Sanda*, el “Gargantúa marrón”— y lucha en las calles de Tokio contra *Gaira* —el “Gargantúa verde”—que devora hombres.

espacio físico y el ejército que actúa como su guardián, y sólo en segundo término contra su lugar en el espacio. Sufre por ser distinto menos que por la decisión de los otros a reducirlo a la normalidad. Una alegoría dibujada del imperialismo.

El cine de suspenso americano de los años 1980 y 1990 está repleto de Frankenstein. Lo que produce terror es la sociedad paranoica, hiperindividualista y vigilada que palpita bajo estos argumentos. Ahora el enemigo no es interior sino *interiorizado*, se ha filtrado entre las paredes de casa y en nuestras vidas, y como sucede en estos duelos, empieza allegado, amigo o socio, incluso marido, y termina invasor abyecto. El *neoliberalismo* americano solicita a cada ciudadano ser su propio vigía, y le adjudica implícitamente la función de verdugo; la integridad personal y propietaria pueden sufrir acosos fatales y los propietarios, hombres y mujeres comunes, se atavían entonces de bestias vengadoras. La lista es larga y se teme no tenga fin; en todas se propugna la exclusión del Estado gendarme, que las políticas neoliberales satanizan para recrear la absoluta soberanía individual. Analizado políticamente, el vengador culmina tan monstruoso como el invasor, pero suscita la restauración del orden. Su única culpa es la ingenuidad hospitalaria. El Monstruo, claro, existía potencialmente *antes* de copar el seráfico hogar burgués, y éste es culpable de excitar su psicopatía al abrirle el candado y azuzarle la gran pasión desclasada, la *envidia*.

Las películas pioneras en este rubro fueron *Ni un paso en falso* (Frankenheimer, 1987) y *Atracción fatal* (Lyne, 1988): la intrusión del mal dentro de la paz hogareña dependió en estos casos del marido infiel, cuyo desliz casi liquida a la familia. A veces resulta vilmente engañada la mujer, que vive con un hombre de doble personalidad y vidrioso pasado (*El engaño*, Harris, 1991), que la somete (*Durmiendo con el enemigo*, Ruben, 1991); en ocasiones el marido es victimizado (*Búsqueda mortal*, Petersen, 1991) y la asesina, inimaginable (*Pensamientos mortales*, Rudolph, 1991), pero en otras situaciones se trata del hombre deseado y su fetichismo perverso (*Testigo fatal*, Bigelow, 1990). Cuando el mal no forma parte de la pareja, se lo deja acceder inocentemente y se descubre pronto a un huésped retorcido: *La mano que mece la cuna*, Hanson, 1992; *El inquilino*, Schlensinger, 1990; *Obsesión fatal*, Kaplan, 1992; *Mujer soltera busca*, Schroeder, 1992. Pero también sucede que invade, secuestra o toma rehenes hasta que padres e hijos deben armarse y expulsarlo (*Cabo de miedo*, Scorsese, 1991; *Horas desesperadas*, Cimino, 1990). Y si faltan los padres, su artillada defensa la puede ejercer el hijo que quedó solo (*Mi pobre angelito*, Columbus, 1990). En cualquiera reside un enemigo y en cualquiera, por lo tanto, un héroe cívico. Mucho antes, Stanley Kubrick (con Anthony Burgess proporcionándole la novela) transformaron en Frankenstein en un miembro de la sociedad, en una *road movie* moral-católica de ida y vuelta: *A clockwork orange* (*La naranja mecánica*, 1971). Finalmente al líder de la pandilla de sociópatas que roba y viola a destajo se lo somete a una terapia antiviolencia que le amputa los bajos instintos. Cuando regenerado este personaje retoma su itinerario habitual, la misma gente antes robada y violada toma la venganza