

Thémata. Revista de Filosofía. Número 44. 2011

EL FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY (1797-1851).¹

Francisco Rodríguez Valls. Universidad de Sevilla

Resumen: 1.- Introducción. Frankenstein en el imaginario colectivo; 2.- La génesis de Frankenstein. Lo antiguo y lo nuevo en la gestación de la obra; 3.- ¿Qué tiene *Frankenstein* que aportar a la historia de la humanidad?; 4.- Las ediciones de *Frankenstein*.

Abstract: 1.- Introduction. Frankenstein and popular belief; 2.- Frankenstein's genesis. Ancient and new in the making of the tale; 3.- Frankenstein's contribution to the history of mankind; 4.- Frankenstein's author editions.

1.- Introducción. Frankenstein en el imaginario colectivo.

Frankenstein ha adquirido la categoría de mito popular. Forma parte del conocimiento habitual de la tradición que todo ciudadano occidental tiene de su cultura. Lo moderno de sus propuestas ha hecho que sea más conocido que otros productos de la cultura como puedan ser la genealogía de los dioses contenida en la *Teogonía* de Hesíodo o incluso que las narraciones de la mayoría de los libros de la *Biblia*.

En el imaginario colectivo, el mito de Frankenstein ha superado las categorías del espacio y del tiempo donde se gestó: quizás la mayoría no sepa quién lo escribió, en qué lengua se redactó o los lugares donde se desarrolla la historia. El mito de Frankenstein ha adquirido el carácter anónimo de los relatos populares que superan al autor y el aquí y ahora donde se dio. Es un anónimo encarnado en el espíritu del pueblo. El mito popular narra la pasión de un científico loco que pone a su obra por encima de todo límite ético posible y que crea una criatura monstruosa recomponiéndola de trozos de cadáveres, una criatura que por su fealdad inasumible y por la soledad infernal en la que se descubre se revuelve contra su creador destruyéndolo. El éxito que tuvo tras su publicación fue enorme hasta el punto en que vio tres ediciones diferentes en vida de la autora, fue llevada al teatro con un éxito sin cuento, tuvo innumerables secuelas en el ámbito de las historias de terror, se escribía sobre él en los periódicos y se quiso interpretar por las corrientes posteriores como el monstruo del inconsciente que se revuelve contra el yo consciente o como la clase obrera alzándose contra la opresiva clase burguesa. La literatura de terror, el psicoanálisis y el movimiento revolucionario del XIX aprovecharon su influencia.

¹ El primer borrador de este texto fue pronunciado como conferencia el día 29 de Octubre de 2009 dentro de los actos programados en la *Semana gótica de Madrid*.

En el siglo XX hay que destacar la enorme repercusión cinematográfica que tuvo. Tanto en su vertiente trágica como cómica, siendo más exactos o menos al original literario, destacan en elaboraciones sobre su temática directores como James Whale, Kenneth Branagh, o el español Gonzalo Suárez. Por no decir nada de elaboraciones futuristas del mito que plantean los límites mismos de la humanidad en la temática que aborda la ciencia y la tecnología del siglo XX como es el caso de la película de culto *Blade Runner*.

Mi intención aquí no es abordar el mito tal y como se da en el imaginario colectivo, mi intención es más modesta porque quiero presentarles el Frankenstein tal y como lo concibió su autora. Y la pregunta que quiero responder es cómo se acrisolaron en la mente de una joven de dieciocho años — que era la edad que tenía Mary Shelley cuando concibió la idea de su historia— los temas de su época y de su biografía personal para que dieran como resultado un producto que iba a superar todas las perspectivas, incluso, según algunos, los mismos méritos literarios de la obra tal y como quedó redactada. Quiero hacerlo tratando tres puntos fundamentales: explicar la génesis de la obra tal y como la conocemos hoy en día, explicar qué tiene que aportar esa obra a la historia de la humanidad y, por último, detenerme un momento en las diferentes ediciones de la obra para hacerles alguna reflexión que pueda serles de interés para acercarse más a ella.

2.- La génesis de Frankenstein. Lo antiguo y lo nuevo en la gestación de la obra.

Mi intención en este punto es centrarme en la formación de la novela tal y como fue concebida por Mary Shelley y que fue el centro a partir del cual se transformó en mito popular. El *Frankenstein* de Mary Shelley toma muchos elementos de la tradición literaria y filosófica y de los movimientos contemporáneos con los que ella estaba muy familiarizada. Pero no se reducen ni a unos ni a otros. La obra aprovecha lo pasado y lo presente, pero no es repetición. Utilizando un término de un filósofo de la misma época de Mary, G.W.F. Hegel, Mary hizo una *Aufhebung*, una síntesis superadora, de lo antiguo y lo contemporáneo en una creación productiva para el futuro. Nos enfrentaremos ahora con qué es lo pasado y lo contemporáneo en *Frankenstein*.

Antecedentes clásicos de la temática: dar vida a lo inerte.

Las narraciones en las que se confiere vida a lo inerte no son extrañas en la historia de la humanidad. No sólo lo testimonian las creaciones por parte de diversos tipos de dioses, sino también la intervención de hombres con un especial conocimiento de la naturaleza. En ese sentido, la novela *Frankenstein* no aporta una novedad radical.

Un ejemplo lo tenemos en el caso, muy relacionado con la obra que tratamos, del propio Prometeo. Prometeo, tal y como cuenta Ovidio en el libro I de las *Metamorfosis*, es *plasticator*, es decir, forma a los hombres con arcilla de la tierra

como lo hace un alfarero con sus obras y los inspira con su aliento. También en la antigüedad clásica, concretamente —como una de sus fuentes— en el libro X de las *Metamorfosis*, aparece el mito de Pigmalión. Este rey de Chipre, buscando a la mujer ideal la esculpe en mármol y pide a Venus el día de su fiesta en la isla que le conceda por esposa a alguien semejante en hermosura. Venus, agradecida por los sacrificios que Pigmalión le ha ofrecido ese día, convierte a la estatua en una mujer de carne y hueso cuando el rey la toca a su regreso de la fiesta.

Otro ejemplo es la leyenda medieval del Golem, llevada a su máxima expresión en el libro homónimo de 1915 de Gustav Meyrink. En la Praga del siglo XVI un rabino hebreo conocedor de la Cábala moldeó una estatua de arcilla para que lo ayudara en sus quehaceres y colocó tras sus dientes una palabra mágica numérica que significaba la vida. Cuenta la leyenda cómo el Golem cayó en un delirio que le llevó a escaparse y a destrozar todo a su paso. El rabino se le enfrentó y borrando la palabra de su boca lo volvió a su original estado inerte. Además de la Cábala también tenemos los ejemplos de los alquimistas y magos medievales que buscaban en sus matraces la piedra filosofal, la panacea universal y el secreto de la vida misma. Esa imagen está presente en la obra de los maestros alquimistas que son inspiración de Víctor, entre otros Alberto Magno y Cornelio Agripa. Posiblemente la imagen literaria más lograda de esa búsqueda la tenemos en un libro que es un poco posterior a Frankenstein, del año 1826, el *Fausto* de Goethe, en el que en el segundo acto de la segunda parte, Wagner consigue crear en sus redomas un homúnculo que reclamará su derecho a la vida y se enfrentará dialécticamente no sólo a su hacedor sino incluso al diablo. Otro ejemplo en el que quizás están pensando y que forma parte de nuestro conocimiento habitual es en Pinocho: también en él se convierte un trozo de madera en un niño de verdad. Pero, permítanme que les defraude, el cuento de Carlo Collodi fue publicado en el año 1883 y, en consecuencia, no tiene influencia en la génesis de la obra.

Ante esos ejemplos, que ponen de manifiesto que la creación de la vida es un tema presente desde antiguo, permítanme que llame su atención sobre las fuentes que dan origen a la vida nueva: en todos los casos son producto de fuerzas que están más allá de lo humano. Prometeo es hijo de un Titán y cuenta con el amparo de los dioses, la Venus que transforma la estatua es una diosa con poderes sobrenaturales, el rabino usa del poder sobrenatural de la magia que le proporciona sus conocimientos de la Cábala y, con respecto a los alquimistas, ¿quién puede negar que su actividad no es cercana al ocultismo, la nigromancia e incluso al satanismo? Si lo tomamos como ejemplo de síntesis de tradiciones, el propio Mefistófeles está presente en la gestación del *homunculus*. Por su parte, y eso es lo nuevo que introduce Mary Shelley, Víctor no usa de lo sobrenatural para su propósito, aparece como un filósofo natural, un científico, que usa del conocimiento racional para llevar a cabo su experimento. En Víctor es el hombre, sólo el hombre y su inteligencia, quien saca vida de lo inerte, gesta la vida a partir de la muerte con el propósito de dar al ser humano la vida eterna aquí en la tierra.

Antecedentes científicos: la congruencia de Frankenstein con la ciencia del siglo XIX.

El prólogo de la edición de 1818 de la novela comienza afirmando que el experimento que propone no debe ser considerado como “del todo imposible” y para avalar esa afirmación cita el testimonio de la ciencia de su tiempo. Tenemos datos suficientes para saber que tanto Mary como el círculo romántico en el que se movía tenía conocimiento de los problemas fundamentales de la ciencia del momento y para saber que la posibilidad de crear vida desde lo inerte había sido discutida entre ellos en las fechas en las que a Mary se le ocurre el tema de la novela. Por concretar un poco más, hay constancia en sus diarios de que en 1816 había estado leyendo los libros *Elementos de filosofía química* y *Discurso introductorio a un curso de lecciones de química* del reputado científico Sir Humphry Davy. También se sabe que conocía los trabajos de Erasmus Darwin, abuelo de Charles y amigo de la familia Godwin, de quien se decía que había devuelto a la vida a un *vermicelli* aplicándole corrientes eléctricas, así como los trabajos, más representativos vistos con el paso de los años, de Franklin, Galvani y Volta. Según esas teorías, y en lo que a nosotros respecta, hablar del secreto de la vida es hablar del secreto de la electricidad. El cuerpo vivo era concebido como un generador autónomo de electricidad que se desenvuelve según las reglas que determinan la naturaleza de la electricidad. El movimiento de los nervios y los músculos era resultado de aplicar diversas corrientes eléctricas. Lo que se desconocía de la naturaleza de la vida eran los procesos químicos que generaban autónomamente esas corrientes. Si se descubriera ese proceso de producción autónoma se sabría el secreto de la vida. Ese es el gran descubrimiento de Víctor y el que decide no desvelar nunca cuando descubre el horror que su aplicación había producido.

En el sentido anterior, la temática que aborda *Frankenstein* no es del todo original ya que, por decirlo así, estaba en el ambiente como una pretensión legítima de la ciencia del momento. Lo más original es poner en la figura de Víctor al descubridor de ese ansiado secreto: un científico brillante pero solitario y amigo de unir el espíritu de la sabiduría antigua con la ciencia moderna. Ese personaje se atreve a romper los límites que otros no se atrevían a traspasar, pero también a dar marcha atrás en beneficio de la humanidad cuando al hacerlo descubre el mal que ha producido. Pero esa idea no la debe Mary a sus conocimientos de ciencia sino a su estrecho contacto con el círculo romántico.

Antecedentes literarios y filosóficos. La influencia del círculo romántico.

Como es bien sabido, la primera edición de *Frankenstein*, impresa de forma anónima, la dedica Mary a su padre William Godwin. Esa es posiblemente la influencia más decisiva en el escrito de Mary y no sólo por la lectura directa de sus obras que hizo. No está de más destacar el ambiente de cultura que Mary vivió en su casa y el ejemplo de responsabilidad intelectual que le dieron sus padres. En su madre Mary Wollstonecraft, a la que no llegó a conocer, tuvo el

ejemplo expreso de luchar contra las convenciones sociales y de oponerse al pensamiento dominante. No en vano su madre tuvo la osadía de contestar en 1791 a los influyentes razonamientos que E. Burke hizo en su libro *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* con un manifiesto de apoyo a la Revolución en su escrito *Vindicación de los derechos del hombre* y, al año siguiente, concretar sus pensamientos en el género femenino en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer*. Su padre tampoco quedaba atrás y, especialmente por su obra de 1793 *Investigación acerca de la Justicia Política*, se le consideraba como uno de los pilares básicos del anarquismo de la época. Los libros de sus padres fueron ampliamente discutidos en su momento y despertaron movimiento social en su favor. Y Godwin promovía la difusión de su pensamiento: su casa era lugar de encuentro de la vanguardia de la época y refugio de filósofos, poetas y literatos malditos o, como hoy diríamos, alternativos. No es extraño, por tanto, que el joven poeta radical Percy Shelley acabara recalando en el hogar de los Godwin. No sería verdad decir que a Mary se le ofreció la mejor educación posible, pero se la orientó en los estudios, se le permitió libre acceso a la biblioteca de su padre y en su hogar conoció y escuchó a los que por aquel entonces tenían algo que decir en Europa. El ambiente de los creadores de la época estaba en su casa. Esa situación hizo que desde muy joven se interesara por autores que han dejado su presencia en su novela a través de ideas como la bondad natural del ser humano y cómo la sociedad corrompe sus buenas inclinaciones y sentimientos originales como defiende Rousseau en *El Emilio*, cómo se forman las ideas desde la experiencia rechazando todo innatismo según los esquemas dispuestos por Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* o la presencia de la necesidad de la “*simpathy*” para ponerse imaginativamente en el lugar del otro y comprenderlo de forma adecuada tal y como está enunciada en la *Teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith. Todas esas referencias son expresas y las conocemos por la lista de lecturas que la joven Mary incluía en sus diarios.

Con Shelley, el joven poeta ya casado, expulsado de Oxford por ateo, desheredado por sus tutores, escapa Mary hacia Europa en 1814. Con Shelley conocerá el espíritu del Romanticismo y a la figura del héroe romántico. A través de él conocerá también al entonces poeta más grande de Inglaterra: Lord Byron. En Víctor se ha visto representada a la figura de Shelley, que usaba ocasionalmente ese mismo pseudónimo. Ya sabemos que resumir el movimiento romántico es imposible por la diversidad de variaciones que tuvo en toda Europa y las diferentes etapas en las que se realizó. Es difícil encontrar un espíritu común a Shelley, Novalis o Bécquer, pero no creo aventurarme demasiado si afirmo que un elemento esencial a su perspectiva es su ansia de infinito: no podemos contentarnos más que con todo. De ahí el espíritu revolucionario propio del movimiento que le lleva a enfrentarse con todo aquel que establezca un límite que pretenda ser eterno y objetivo. Pero también es propio de la aspiración romántica a lo infinito su idea de que el ser humano consigue alcanzarlo sólo paso tras paso y quebrándose en su consecución: los encargados de hacer lo infinito son seres finitos que sólo pueden dar un pequeño paso antes de quedar consumados por el tiempo. De ahí que sea propio del romántico su gusto por la ruina, el

templo o la mansión derruida y cubierta de hiedra, por el cementerio, por la noche en la que se respira el fracaso de lo humano y se da rienda suelta a otros espíritus más poderosos. Pero a través de la ruina del templo se ve el cielo estrellado, frente a la cruz medio caída de la tumba se alza la luna llena victoriosa, es decir, se sigue anunciando el infinito como aquello a lo que el hombre sigue aspirando.

El verano de 1816.

Dar vida a lo inerte, los problemas de la ciencia del siglo XIX, las influencias filosóficas y las aspiraciones y el ambiente propio de los románticos. Nada de eso es por separado radicalmente original en la obra. Pero, sin embargo, sí lo es hacer una buena síntesis de todo ello. Todo se fundió en el crisol en los meses de verano del año 1816. En aquellas fechas Mary y su marido Percy, acompañados de la hermanastra política de Mary, Claire Clairmont, se encontraban en Suiza y coincidieron en los alrededores del lago Ginebra con Lord Byron, siempre acompañado de su médico personal el doctor William Polidori. Los protagonistas narran en sus diferentes escritos personales cómo el tiempo fue excepcionalmente lluvioso y frío aquel verano y cómo pasaban juntos las veladas en animada conversación o entregados a la lectura privada o en común. Ellos no sabían que al año 1816 se le conocerá a partir de entonces como el “año sin verano” debido a los cambios que produjo en la atmósfera terrestre la violenta erupción del volcán Tambora, hoy indonesio, ocurrida entre el cinco y el quince de Abril de 1815. Muchos de los encuentros se producirán en Villa Diodati, lugar de residencia de Byron y que había sido habitada durante el siglo XVII por el literato inglés John Milton². Sabemos que en esos encuentros se trató de los problemas de la ciencia de la época, conversaciones en las que tendría una función destacada la opinión de Polidori como experto en ciencia, se trató de los proyectos literarios que ocupaban a los presentes y que, como diversión, leyeron en una versión francesa los relatos contenidos en el libro alemán conocido como *Fantasmagoriana*. En ese ambiente tenemos los ingredientes que necesitamos salvo uno: el afán de crear algo nuevo. Eso surgió cuando Byron propuso que cada uno de los cinco participantes redactara un relato de terror para leerlo en común. Esa invitación, que en algunos de los presentes cayó en saco roto, despertó el afán creativo de Mary e hizo que se pusiera a buscar tema para ello. El resultado fue un primer borrador de Frankenstein que, a impulsos de su marido, alargó hasta darle extensión de novela. Dos años más tarde, en 1818, saldría publicada anónimamente.

² La referencia a Milton en el texto no es extemporánea ya que la influencia que tuvo su obra *El paraíso perdido* en toda la literatura posterior y, especialmente, en el Romanticismo inglés roza prácticamente lo proverbial. No sería extraño que en las conversaciones en la villa durante ese verano saliera a relucir más de una vez el nombre de ese autor y el tema de su obra más emblemática: la expulsión del Paraíso como consecuencia de la transgresión de la ley divina que supuso el pecado original.

Como consecuencia de lo dicho en la totalidad del punto segundo podemos llegar a la conclusión de que en *Frankenstein* coinciden una temática que podríamos tildar de ciencia-ficción y un entorno de narración romántico que podríamos encuadrar, como se ha hecho con más o menos razón, en la novela gótica. Ambos elementos están en perfecta simbiosis. *Frankenstein* es una novela de terror natural en la que se unen lo fantástico “no del todo imposible” creado por la ciencia y una narración que pone al límite la experiencia humana y nos hace aprender de ello. Es, repito, una novela de terror natural: en ella no se aparecen fantasmas ni demonios.

3.- ¿Qué tiene Frankenstein que aportar a la historia de la humanidad?

Frankenstein ha hecho una valiosa aportación a la literatura de terror. Sin duda, su argumento está a la altura de otras novelas inigualables como puede ser la más tardía obra de Bram Stoker *Drácula* (1897). Su presencia ha sido constante desde que se escribió y las secuelas que ha tenido son innumerables. Como antes he tenido ocasión de comentar, la síntesis de elementos que hace le otorga una novedad temática en el género. Su tema y la forma en la que está narrado hace que se despierten emociones nuevas y, sin lugar a dudas, aporta conocimientos parciales de la naturaleza humana al ponerla en situaciones límite cuando enfrenta temáticamente los entornos vitales de Víctor y de su criatura: más que decir que ambos son protagonistas cabría decir que los dos son antagonistas y que, por eso, su encuentro no puede acabar más que con su mutua destrucción. Cabe esperar desarrollos nuevos en literatura dentro de esa línea temática.

También ha sido fuente de numerosas reflexiones al haber hecho pensar sobre la importancia de lo que podríamos llamar el “límite ético” en la elaboración de la ciencia y en sus aplicaciones tecnológicas. Además lo hizo en el momento oportuno: cuando la especie humana comenzaba a pensar que el conocimiento científico le podía dar el dominio absoluto sobre la naturaleza. En esos momentos comienzan los albores del positivismo y la pretensión de que sólo la ciencia puede ser guía de la humanidad y sólo a través de ella se puede alcanzar lo que ellos mismos denominaron como “orden y progreso”. Decir, en ese momento, que también la ciencia puede llevarnos a la ruina y causar la mayor de las desgracias supone ir más allá del horizonte intelectual de su tiempo y situarse ante él con una mirada crítica. ¿Cuál es el límite ético que Mary señala en su obra? Mary no critica de Víctor su pasión por el conocimiento ni su afán de contribuir con grandes obras a la humanidad, tampoco el experimento en sí mismo. Lo que critica es no haber pensado que su experimento era la creación de una persona y que, en consecuencia, aquello que iba a ser su resultado debía ser acogido como algo único tanto por él como por toda la humanidad. Mary pone los límites de la actividad científica en el respeto a la dignidad de la persona, signifique esto lo que pueda significar. El largo debate suscitado y que promovió *Frankenstein* ha cuajado en una toma de postura social ante la ciencia y la técnica y ha abierto

campos como pueden ser, entre otros, la política científica o la bioética. A este respecto, las reflexiones que se realizan en la novela pueden ser de interés para profundizar en lo que desde la década de 1950 se conoce como transhumanismo³. El transhumanismo propone que la especie humana tome el control de su propia evolución, que según los mecanismos naturales es aleatoria y muy lenta, y utilice sus conocimientos para realizar mejoras biológicas y mentales en ella tanto a nivel de individuo como a nivel de especie. Hacer implantes tecnológicos para mejorar, por ejemplo, la fuerza, la resistencia, la capacidad de memoria y de reflexión sería, según ellos, ventajoso desde todos los puntos de vista. En lo que a nosotros atañe: ¿qué elementos del cuerpo o de la mente podemos cambiar —a través de trasplantes o implantes— sin afectar al concepto mismo de humano? Si alteramos la memoria de un cerebro o lo cambiamos por otro, ¿sigue siendo el mismo yo? ¿Podríamos construir *cyborgs* esclavos, mitad biológicos, mitad máquina? La imagen prometeica del Victor formador y transgresor de los límites de la naturaleza humana tiene mucho que decir, al menos como fuente de inspiración, en lo que respecta a qué es una persona y cual es su dignidad.

Pero aún creo que hay una tercera aportación que hace *Frankenstein* a la historia de la humanidad y que toca muy de cerca a los seres humanos del siglo XXI. *Frankenstein* es un experimento que ahora estamos comenzando a comprender y sobre el que quiero llamar la atención para fomentarlo: *Frankenstein* nos hace ver la realidad desde el punto de vista de la diferencia. Eso, aunque parezca una simple palabra, supone una aportación esencial que voy a explicar de manera breve aún a riesgo de caer en simplificaciones.

Durante la mayor parte de la historia de Occidente se ha estudiado al ser humano buscando definir su esencia. El camino que se pretendió para ello fue analizar lo que tenemos en común, aquello en lo que coincidimos, con el propósito de hacer una ciencia del hombre: las características del ser humano debían estar presentes en todo ser humano. Eso era coherente con la idea de ciencia que se manejaba en la Grecia clásica y que afirmaba que toda ciencia era de lo universal y sólo de lo universal. El resto de las situaciones se podían considerar como accesorias y prescindibles y había que tildarlas de accidentales. Lo individual no tenía consistencia teórica suficiente como para necesitar comprenderlo. La antropología que se construyó se enmarca dentro de lo que podemos llamar una ciencia de la identidad del hombre y de lo universal humano. En ella se destacan los aspectos cognoscitivos y abstractos frente a los más existenciales y concretos, que quedaban relegados a un segundo plano. Esa idea funcionó ampliamente salvo en momentos concretos de la historia, como es el caso de la filosofía greco-romana, de tal manera que dejaron de tratarse las cuestiones más existencialmente problemáticas para los seres humanos como son la diferencia

³ El término fue formulado por Julian Sorrel Huxley, hermano del autor de *Un mundo feliz* y nieto del biólogo darwinista T. H. Huxley. Para entender de manera sintética las tesis del movimiento y sus consecuencias filosóficas cfr. H. Velázquez *Transhumanismo. Libertad e identidad humana*. Thémata n° 41 (2009), págs. 577-590.

sexual, la diferencia cultural, épocas de la vida como la vejez o la juventud, el peculiar conocimiento del mundo y del hombre que ofrece la experiencia vital de la amistad, etc. Heredera de esa idea, aunque ha seguido derroteros históricos distintos más de índole social que especulativa, es la creciente conciencia de que todos los seres humanos somos iguales. No voy a criticar esa idea porque soy de esa opinión, siempre y cuando se matice lo suficiente: todos los seres humanos somos iguales en derechos, pero eso no quiere decir que nuestras vidas tengan que ajustarse a un parámetro existencial claramente determinado. Legislar para todos o saber del hombre no quiere decir legislar o saber para un universal abstracto que se considera lo normal y al que hay que ajustarse para ser concebido como humano. Desde la perspectiva que les estoy explicando decir que todos los hombres son iguales equivale, precisamente, a anular lo que cada uno de ellos es propiamente. Si es verdad que todos los hombres son iguales y eso fuera cierto, también lo sería que da igual cada uno de los hombres singulares porque son perfectamente intercambiables los unos por los otros: no habría objeción para un utilitarismo salvaje que viera al ser humano como un conjunto de piezas idénticas a las que sustituir por otra igual cuando se estropean.

Frente a una antropología de la identidad y de la universalidad de la esencia se ha propuesto en las últimas décadas del siglo XX una antropología de la diferencia y de la pluralidad de las existencias. No se trata de negar algo común a lo humano como podría ser, por ejemplo, su capacidad de *lógos* y su autonomía moral, sino de no exagerar y torcer la búsqueda de aquello en lo que coincidimos hasta el punto de olvidar que lo que de verdad somos tiene mucho que ver con la particularidad. En las últimas décadas se ha llegado a hablar de antihumanismo y de muerte del hombre. No quiere decirse con ello que el hombre ya no exista o que haya que matarlo. Lo que tienen que cambiar son las categorías con las que lo comprendemos porque las antiguas se han quedado estrechas para recoger las manifestaciones de lo humano que existen hoy día y que son absolutamente legítimas. Dicho de otra manera: ser diferente debería ser lo normal. Nadie tiene que avergonzarse de no ajustarse a la norma porque lo realmente falso es la norma.

Es en esa dimensión donde *Frankenstein* tiene mucho que aportar todavía. Al hablarnos de la experiencia de un monstruo, al hablarnos incluso el monstruo en primera persona, nos está hablando lo diferente desde su punto de vista y nos suministra elementos para que lo podamos comprender de forma adecuada: comprender sus pensamientos y sentir sus sentimientos. Pensar en la identidad de un monstruo es pensar en la identidad de aquello que es diferente. Incluso el Diccionario de la RAE cae en el prejuicio esencialista al definir al monstruo como una “producción contra el orden regular de la naturaleza”. Le falta decir, permítanme la ironía, que hay que entenderlo como un error de la naturaleza. En *Frankenstein* ese “error” habla en primera persona y nos llama a escuchar las características con las que quiere ser recibido por el mundo de las personas que se ajustan a la norma.

¿Cómo entendemos habitualmente nuestra identidad? La filosofía ha sido rica en enumerar los parámetros a través de los cuales nos comprendemos a nosotros

mismos. La memoria destaca entre ellos: somos nuestra historia recordada, dar cuenta de nosotros es narrarnos a través del tiempo del que guardamos memoria. Y sin embargo, la criatura viene al mundo con plena conciencia pero sin contenidos dentro de ella. Y la narración que cuenta es su lucha contra aquellos que no le reciben por no ser normal, su identidad es una identidad negativa: soy lo que no son los demás o, incluso, soy contra los demás. Otro parámetro es el cuerpo: yo soy mi cuerpo, un conjunto de materia a través de la cual me expreso de forma unitaria. Pero la criatura tiene un cuerpo deforme y fuera de medida y, si seguimos la imagen habitual del mito, es un *mixtum compositum* de cadáveres humanos. ¿Cuál es su identidad corporal? Otro parámetro de identidad es nuestra relación con los otros en sus diferentes niveles: la familia de la que heredamos los apellidos, los amigos con los cuales nos socializamos, la comunidad política que nos acoge como ciudadanos, la comunidad humana que nos acoge como personas, etc. Y, sin embargo, ¿qué identidad social tiene la criatura? Sin familia que lo reciba y eduque, sin amigos ni iguales entre los que crezca la autoestima, sin nación y sin comunidad que lo reciba como persona, siendo él el único de su especie.

La novedad de *Frankenstein* es que nos hace ver al otro no desde el punto de vista de aquello en lo que coincidimos con él sino escuchar su propia voz desde la diferencia que expresa. Y la conclusión a la que se llega, aunque pueda estar oculta por el desenlace final de la novela en la que el mundo de la normalidad burguesa representada por Víctor es aniquilado junto al mundo de la excepción representado por la criatura, es que lo diferente tiene derecho a ser aunque para aceptarlo tal y como es tengamos que crear un lenguaje nuevo, hacer nuevas categorías de lo humano para poder integrar dentro de ellas a todo lo que hasta ahora ha sido injustamente excluido. Hay que crear una nueva humanidad. Creo que, aunque desde el punto de vista dramático tenga la novela que terminar en tragedia, eso nos está llamando a que no ocurra lo mismo en nuestra sociedad, que aquí no se admite esa conclusión y que debemos actuar para que el final social de lo diferente no sea su aniquilación sino su presencia enriquecedora de aquello común que nos caracteriza. Esa lectura de *Frankenstein* le presta total actualidad a la obra de Mary Shelley de manera que sus pensamientos son todavía operantes para construir futuro.

4.- Las ediciones de *Frankenstein*.

La obra por la que Mary Shelley alcanzó la inmortalidad literaria tuvo tres ediciones en vida de la autora. La primera de ellas en 1818 en una publicación en tres volúmenes que apareció anónimamente y que fue atribuida a su marido ya que de él sabemos que se encargó de las gestiones de la publicación e introdujo numerosas correcciones en el manuscrito. Por ejemplo, el prólogo de la edición es íntegramente suyo. La segunda fue más bien una reimpresión en dos volúmenes en 1823 en la que ya figuraba el nombre de Mary como autora y en la que su padre insistió mucho dados los buenos rendimientos económicos de la primera edición. La tercera se publicó en un volumen en el año 1831 con una buena

cantidad de cambios y con una nueva introducción en la que se narra la génesis de la obra.

Así como la edición de 1823 no aporta nada especial a la de 1818, sin embargo sí hay algunas diferencias destacables entre ésta y la de 1831. Esas diferencias han hecho que haya partidarios de una edición más que de otra y que así se haya reflejado en las diversas ediciones posteriores que ha tenido tanto en inglés como en otras lenguas a las que se ha traducido, entre ellas las diferentes ediciones en español.

Los partidarios de la tercera edición han apoyado su preferencia en que la última versión es la que recoge la voluntad definitiva de la autora sobre su obra y que es, en consecuencia, el testamento que ella misma quiso legar para que se conservara a través del tiempo. Este argumento destaca la capacidad del autor de dictaminar sobre su propia creación y su capacidad de decisión sobre cómo quiere que sea recibida por los lectores. Encierra una idea ilustrada de la creación en la que la versión posterior es siempre una mejora con respecto a las anteriores puesto que se hace siempre desde un nivel superior de experiencia y de conciencia y tiene necesariamente que concebirse como más madura.

Los partidarios de la primera edición, por su parte, han destacado la mayor frescura juvenil de la primera edición que recogería, según su opinión, más el espíritu prometeico de la novela porque está más inmediatamente dentro del seno de lo que Percy Shelley llamaba una “comunidad de espíritus libres”. Es verdad que entre la Mary de 1818 y la de 1831 existen notables diferencias en sus preocupaciones vitales. En 1818 Mary está comenzando su carrera literaria y lo hace con una enorme libertad de espíritu. Su formación, su ambiente, sus ganas de triunfo le conceden una espontaneidad y una libertad a la hora de expresar sus ideas sobre la necesidad de cambio en la visión del hombre y de la sociedad que la Mary madura ha perdido. Lo digo porque en esa más tardía fecha, ya viuda, se encuentra ocupada con la necesidad de ganar una reputación social notable como señora de buenas costumbres que garantizara su posición y la de su hijo Percy Florence. Tiene una fama, una herencia y un porvenir para su hijo que proteger y al que una sospecha de radicalismo no le sentaría bien. Por poner varios ejemplos, en la última edición se insiste mucho más en el carácter de narración moral de la novela, de advertencia para todos aquellos que quieran crear e ir más allá de los logros ya alcanzados por la especie humana. En ese sentido, se agudiza la semejanza entre Víctor y Walton y convierte a toda la novela en un aviso para aquellos que quieran innovar sin haber meditado lo suficiente. Otro cambio se sitúa en cómo llega Elizabeth Lavenza a casa de los Frankenstein: en la primera edición es prima hermana de Víctor, lo que convertiría su matrimonio en una relación no del todo bien vista en la época por su cercanía al incesto; en la tercera edición, Elizabeth aparece como una extraña distinguida que por circunstancias nefastas llega hasta la pobreza y que es recogida en casa de los Frankenstein por el espíritu caritativo de la madre de Víctor. En la primera edición se es mucho más crítico con la sociedad del momento y con sus instituciones tal y como muestra el discurso de quince líneas que hace Elizabeth a Justine Moritz el día antes de su ejecución por ser acusada

injustamente por el asesinato de William (vol. I, cap. 7) y dice que la muerte de Justine será un nuevo crimen a añadir al crimen cometido. Ese discurso es eliminado en la tercera edición. Con ello se consigue borrar la sospecha de jacobinismo de la obra de Mary. El argumento más importante de los partidarios de la primera edición es que el valor literario de la primera es mayor y responde mejor a sus propósitos expresos y por eso hay que preferirla a otra supuestamente más madura. No es verdad, aducen ellos, que lo que hacemos en un estadio posterior de la vida sea necesariamente mejor que lo que hicimos antes ya que cada época responde a sus propias circunstancias y las posteriores no favorecen necesariamente, como en el caso de Mary, la libertad de creación.

En cualquier caso, sí existe un acuerdo en que hay que conservar la nueva introducción que Mary añade a la edición de 1831 ya que en ella expone sucintamente, a petición expresa de los editores de *Standard Novels* que la publicaban, algunas aclaraciones sobre la génesis y la naturaleza de su obra. Esas razones expresas, aunque algunas estén cuestionadas por la crítica, son importantes para concebir en su plena dimensión el contexto en el que se enmarca la obra.

Permítanme que concluya insistiendo en una cuestión. *Frankenstein* es ciertamente un clásico de terror que abre una línea de argumento nuevo que la hace conectar entrañablemente con la ciencia-ficción. Pero no es sólo eso. Es un experimento en cuya narración se tocan temas —ya mencionados— que importan mucho a los hombres y mujeres del siglo XXI puesto que nos encontramos en una situación mundial en la que se grita reivindicando el derecho a la diferencia. El terrible grito de agonía de la criatura por su monstruosidad recoge los lamentos de muchos. Las reflexiones de la criatura pueden ser puntos de apoyo para comprendernos mejor a nosotros mismos. De hecho, a partir de *Frankenstein*, el ser humano se está comprendiendo mejor y eso es lo que precisamente hace que se convierta en un clásico: una obra de la que podemos decir que habla a los hombres de ayer y de hoy y, en lo que se nos alcanza, hablará a los hombres del futuro.

Francisco Rodríguez Valls
Facultad de Filosofía
c/Camilo José Cela s/n
41018-Sevilla
rvalls@us.es