



Literatura romántica y cine de terror:
Frankenstein

José Patricio Pérez Rufí

Universidad de Sevilla
jpatricio@terra.es

Resumen: El movimiento romántico encontró en la literatura de terror un medio adecuado al desarrollo de las cuestiones que inquietaban a sus seguidores: la lucha contra la muerte, la libertad de mente, el miedo a lo desconocido o las relaciones entre ciencia y ética. El mito de Frankenstein recoge la esencia del movimiento romántico. Sus adaptaciones cinematográficas potencian o debilitan algunas de las constantes románticas, como veremos en este artículo.

Palabras clave: romanticismo Frankenstein adaptaciones Branagh Whale

Mary Shelley creó a su monstruo después de una pesadilla. Habiéndole dado vida, en la introducción de la escritora a las ediciones posteriores a 1831, Shelley pedía a su “horrenda criatura que salga al mundo y que prospere” [1]. El engendro debió prosperar, pues pronto alcanzaría la categoría de clásico y se adelantaría a la segunda generación de monstruos de finales del XIX, siendo además de los primeros nuevos mitos del celuloide.

La última revisión cinematográfica corrió a cargo de Kenneth Branagh, titulándola Frankenstein de Mary Shelley. Según el crítico Ángel Camiñas, “a la gran mayoría de la gente que va al cine no le va a interesar mucho si estamos ante una versión definitivamente fiel a Mary Shelley o no” [2]. Se trata más de un espectáculo minuciosamente diseñado que de una adaptación fiel al texto.

Desde aquí no nos planteamos la fidelidad de los films al texto original, sino la capacidad que estos han tenido para reflejar las ideas y el sentimiento romántico original que la autora imprimió a su obra. Para ello analizaremos *Frankenstein* de Whale y de Branagh, observando las virtudes y defectos que ambos poseen con referencia a la comunicación de valores románticos.

Comenzaremos hablando en primer lugar de aquel que centra nuestro estudio, el film de Branagh. Como en el *Drácula* de Coppola, la promoción publicitaria puso especial énfasis en afirmar que se trataba de la versión más fiel al texto de la Shelley. El crítico José María Aresté apunta a que “el director conserva el tono romántico de la novela, a la vez que resalta las ideas que pueden tener más vigencia: la soberbia del científico que pretende a emular a Dios, la manipulación de la vida y la aceptación de la muerte” [3]. Respecto a este último rasgo, el film parece reforzar la historia de amor, que Frankenstein trata de mantener más allá de la muerte con terribles consecuencias, incidiéndose de esta manera en la habitual relación entre amor y muerte [4].

Otros temas frecuentes en el romanticismo también tienen su lugar en el film: junto a la lucha para vencer a la muerte, aparecen la libertad de la mente y el miedo a lo desconocido, la ciencia y la ética, la creación de la vida, la rebeldía de la trasgresión del orden establecido y el miedo al castigo, la madurez y el arrepentimiento de los ideales y excesos de la juventud, los límites entre la cordura y la locura, la necesidad de afecto del monstruo y de los marginados sociales, el rechazo social como origen de conductas delictivas o la rebelión del hijo contra el padre y de la criatura contra el creador.

La película de Whale, sin embargo, se enmarca dentro de lo que Carlos Losilla llama “vertiente conservadora del género” [5]. El film no sería otra cosa que una adaptación moralista de la obra de Shelley, una glorificación del orden burgués a costa de la ambición humana y el ansia creativa, constituyendo el doctor Frankenstein la representación genuina del científico sediento de poder que osa compararse con

Dios y que, al final, debe reconocer su error volviendo cabizbajo al redil. Pero el doctor no es sólo un estudiante brillante, sino que se desdobra en el monstruo, como veremos posteriormente.

La obra original de Mary Shelley recoge en sí misma gran parte de los nuevos valores románticos. Citando a Isaiah Berlin, con el romanticismo “creamos nuestra propia visión del universo del mismo modo que los artistas crean su obra” [6]. De forma inversa, podríamos decir que la criaturita que construye Frankenstein viene a ser una obra de arte, una fantástica creación, formada desde una visión del mundo.

Con el romanticismo también se exigen mitos nuevos (“las imágenes griegas están muertas para nosotros, ya que no somos griegos”, señala Berlin [7]) y surge un proceso de formación de mitos, como es Frankenstein - el cual, no obstante está emparentado con Prometeo desde el mismo título de la obra.

La validez de la ciencia se cuestiona y Frankenstein desafía sus límites, violando la ética y la moral - conceptos que ahora se rechazan: no hay principios eternos e inmutables en los que debía fundarse la vida humana y la adhesión a estos no convierte a los seres morales, justos y buenos. Frankenstein se enfrenta a estos principios, si bien posteriormente tiene que hacer frente a sus consecuencias.

Al igual que con las vidas de los personajes de Byron, la del monstruo de Frankenstein surge del desprecio, entra en el vicio y por consiguiente en el crimen, en el terror y la desesperación. Sin embargo, la evaluación de Frankenstein conforme a las ideas románticas ha de ser por fuerza positiva: él cree en el idealismo, la sinceridad, la dedicación y la pureza mental, cualidades alabadas pese a la radicalidad y pocos escrúpulos de su labor como científico. Esto no hace - siguiendo con la argumentación de Berlin - sino llevarlo a la locura. La acción evoluciona hacia una grotesca competencia de la locura, autoglorificación y autoinmolación. “Si llevamos al romanticismo a sus últimas consecuencias, termina siendo una forma de demencia”, Berlin [8].

Sintetizando la afirmaciones realizadas, podemos decir que Frankenstein recoge las bases del romanticismo : la voluntad, el hecho de que no hay una estructura de las cosas y la oposición “a toda concepción que intente representar la realidad con alguna forma susceptible de ser analizada, registrada, comprendida, comunicada a otros y tratada, en algún otro respecto, científicamente” [9].

Roger Shattuck ofrece otra visión de la obra. Según él, “los excesos románticos de esta historia, como el rapto de Safie y la contienda en la pira funeraria del final, inducen en el lector más irritación que carcajadas. Con ser tan compleja la narración, a través de cartas, historias transcritas e historias dentro de historias, Mary Shelley no hace jamás un movimiento para menoscabar la seriedad de su espeluznante relato” (el film de Whale sí lo hace, a través de la figura del jorobado, no muy distinto del que después Mel Brooks parodiara) [10]. *Frankenstein* ofrece, por tanto, una firme postura moral respecto a la observación de nuestras limitaciones humanas, en contraste con las tesis románticas.

El romanticismo como movimiento da el pistoletazo de salida al mismo tiempo que la Revolución Industrial comienza a cambiar la visión del mundo y convierte el liberalismo en capitalismo. La producción cultural, ahora industrial, se verá por tanto afectada por los nuevos modos (y modas) surgidos tras la revolución romántica.

El cine bebe de este espíritu y lo pone en conexión con el romanticismo a través de un género que se adecuará satisfactoriamente a ello: el terror. En *Vida de fantasmas* Jean-Louis Leutrat relaciona el fantástico en el cine con lo fantástico del cine,

interpretando y buscando claves en los films de terror. No obstante, el ensayo adolece de poca objetividad y de arbitrariedad en sus contenidos. Leutrat parece querer descubrir significados escondidos, alegorías y metáforas en los discursos que analiza sin una sólida base científica [11].

Estamos de acuerdo en que Leutrat consigue argumentar de forma válida que “entre el cine, la aparición y la desaparición, la melancolía, en cierta *irrealidad luminosa* y las lágrimas se produce una forma de lo fantástico”, pero lleva este argumento a extremos [12].

A pesa de ello, la obra de Leutrat nos deja varios conceptos que, a modo de guía o diccionario, nos puede interpretar un texto fílmico en determinados aspectos, y eso es lo que haremos con respecto a los films de Frankenstein.

Una de las pocas referencias directas que Leutrat hace a Frankenstein se enmarca dentro de la fascinación que en el terreno de lo fantástico existe por el orificio, por el agujero (criptas, lugares subterráneos, etc.). La obsesión por aquello que viene de la profundidad lleva al doctor Frankenstein a sustituir el cuerpo fabricado por él por “la carne descompuesta de los muertos-vivientes y los jirones de los vestidos que recubren”, del mismo modo que “los subterráneos cubiertos por telas de araña y habitados por las ratas ceden el lugar a las paredes lisas y supurantes, orgánicas” [13]. El hombre, así, se ve arrastrado hacia mundos internos y cavernosos.

Mucho más patente en el *Frankenstein* de Whale que en el de Branagh, la estética del terror - al igual que la del western - se recrea dentro de unas formas que ella misma ha creado. El film de Whale es, por tanto, casi metalingüístico con respecto al género, no porque se inspire en otras películas de terror (aunque lo hace, ahí está el expresionismo), sino por adaptarse a toda la herencia anterior de terror gótico.

En este sentido, los escenarios son los más apropiados: cementerios destartalados rodeados de neblina, torres abandonadas sobre montes que dominan el terreno, aldeanos vacíos llamados a ser víctimas en potencia y un espacio en el que vida y muerte conviven de modo simultáneo, como la propia pantalla de proyección.

Branagh, por el contrario, prefiere cierto realismo como fondo de su historia y viste y sitúa a los personajes en lugares y momentos que pudieron haber existido (aunque tal vez se exceda en la decoración del laboratorio del doctor). El drama del monstruo desbocado se convierte en el del creador megalómano para el que el único límite de ambición viene impuesto por su imaginación, tal vez como ocurre al propio director.

Leutrat habla del espectro y del doble referido a lo fantástico y el cine, términos “enmarañados en una madeja bastante compleja”. “La figura de la bestia humana (como doble) - afirma - hace referencia al hombre que al mismo tiempo esconde una bestia” [14]. A diferencia del Doctor Jekyll y Mister Hyde, el doctor Frankenstein se desdobra en un monstruo con una corporalidad despegada pero que comparte con su creador lo más salvaje de éste. Según Carlos Losilla, el científico no se interpreta como el típico transgresor del orden divino que debe pagar por su atrevimiento (Fausto), “sino como la de un simple practicante de la medicina que, mediante la elaboración de su criatura, no hace otra cosa que dejar en libertad a su otro yo y a sus instintos más primitivos, para fijarlos en su exterior, en la figura de un monstruo abominable, sin aparente conexión con su personalidad más íntima” [15].

La estatua también es un elemento presente en los films de terror y Leutrat, citando a Jean Lorrain, establece una evolución que va “desde la estatua del Golem a las figuras de cera, pasando por las muñecas y los maniqués, hasta el monstruo de

Frankenstein, ese pedazo de materia - sin historia, sin infancia - cuyas apariciones intempestivas corten el aliento” [16]. Entre ellas existe una continuidad.

Gerard Lenne traza dos vías de lo fantástico. En la primera, el peligro procede del hombre. Es el esquema del aprendiz de brujo al que pertenece el mito de Frankenstein. El hombre quiere dominar el universo, crea una máquina que se convierte en un peligro para él. En la segunda vía por el contrario, el peligro procede del más allá, está ilustrada por el mito de Drácula, el hombre es dominado en esta ocasión, transformado, y se convierte él mismo en un peligro. Pero Lenne demuestra que estas oposiciones, vértigo de lo irracional/vértigo de lo racional, incertidumbre ante la materia/incertidumbre ante la mente, sólo se ejerce a nivel de la intriga explícita. “De hecho, es del hombre de donde proceden todas las supersticiones y todos los peligros” [17].

Enmarcado dentro de esta primera vía más explícitamente, es el Frankenstein de Branagh el que mejor recoge la esencia romántica del original de Shelley, tal vez por ser más fiel al texto, si bien el realizador peca de frialdad al ofrecer un romanticismo más épico y cerebral que poético y sentimental.

Esto no menoscaba en nada el film de Whale, mucho más logrado en la consecución de una atmósfera de terror y deudor de la creación de uno de los mitos cinematográficos más perdurables en el tiempo. ¿Quién no recuerda a Boris Karloff como la criatura tierna y desgarbada que juega a lanzar flores al agua sin ser consciente de la trascendencia de sus actos?

Notas:

[1] SHELLEY, Mary : *Frankenstein o el moderno Prometeo*. T: F. Torres Oliver. Barcelona. Fórum, 1983

[2] CAMIÑAS, Ángel : “Frankenstein de Mary Shelley”, en VV.AA: *Cine para leer 95*. Bilbao. Ediciones Mensajero, 1996

[3] ARESTÉ, J. María : “Frankenstein de Mary Shelley”, en VV.AA: *Cine95*. Madrid. Ediciones Tiempo Libre, 1996.

[4] Norman O. Brown en su ensayo *Eros y Tánatos* ha analizado las relaciones entre el instinto de vida (y el amor) y el instinto de muerte, mostrando que la historia humana es la de una neurosis ligada al sentimiento de culpabilidad de la humanidad. BROWN, Norman O. : *Eros et Tanatos*. “Les lettres Nouvelles”, Julliard, Paris, 1960. (citado por CIMENT, Michel : *Kubrick*. Madrid. Ediciones Akal, 2000).

[5] LOSILLA, Carlos : *El cine de terror. Un introducción*. Barcelona. Paidós, 1993.

[6] BERLIN, Isaiah : *Las raíces del romanticismo*. Madrid. Taurus, 1999.

[7] BERLIN, op. Cit.

[8] BERLIN, op. Cit.

- [9] BERLIN, op. Cit.
- [10] SHATTUCK, Roger : *Conocimiento prohibido*. Madrid. Taurus, 1998.
- [11] LEUTRAT, Jean-Louis : *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia. Contraluz, Ediciones de la Mirada, 1999.
- [12] LEUTRAT, op. Cit.
- [13] LEUTRAT, op. Cit.
- [14] LEUTRAT, op. Cit.
- [15] LOSILLA, op. Cit.
- [16] LEUTRAT, op. Cit.
- [17] LENNE, Gerard : *El cinefantástico y sus mitologías*. Anagrama, 1974.

Bibliografía:

ARESTÉ, J. María : “Frankenstein de Mary Shelley”, en VV.AA: *Cine95*. Madrid. Ediciones Tiempo Libre, 1996.

BERLIN, Isaiah : *Las raíces del romanticismo*. Madrid. Taurus, 1999.

CAMIÑAS, Ángel : “Frankenstein de Mary Shelley”, en VV.AA: *Cine para leer 95*. Bilbao. Ediciones Mensajero, 1996.

CIMENT, Michel : *Kubrick*. Madrid. Akal, 2000.

LENNE, Gerard : *El cinefantástico y sus mitologías*. Anagrama, 1974.

LEUTRAT, Jean-Louis : *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia. Contraluz, Ediciones de la Mirada, 1999.

LOSILLA, Carlos : *El cine de terror. Un introducción*. Barcelona. Paidós, 1993.

SHATTUCK, Roger : *Conocimiento prohibido*. Madrid. Taurus, 1998.

SHELLEY, Mary : *Frankenstein o el moderno Prometeo*. T: F. Torres Oliver. Barcelona. Fórum, 1983.

© José Patricio Pérez Rufí 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

