
Frankenstein: una versión política del mito de la maternidad*

Rosario Ferré

En su introducción a *Frankenstein*, Mary Godwin Shelley describe el origen de su monstruosa invención: "No resulta en absoluto singular que yo, la hija de dos autores distinguidos y célebres, dirigiese mi pensamiento desde muy temprana edad hacia la vocación literaria. Mi esposo, desde un principio, deseaba que yo probara ser digna hija de mis padres y que hiciera constatar también mi nombre en el libro de la fama. Me incitaba continuamente a obtener una reputación literaria, cosa que todavía entonces me interesaba, aunque hace ya tiempo he perdido ese interés. En aquella época, sin embargo, los viajes y el cuidado de la familia ocupaban todo mi tiempo."

Mary estaba muy enamorada de Shelley, pero se sentía inferior a él, debido a su educación casera. No obstante, se había empeñado en ser su igual. En sus cartas, en su diario, lleva implacablemente la cuenta, no de las denticiones o diarreas de sus hijos, sino de la enorme cantidad de libros que leía hasta altas horas de la noche, para lograr una comunicación más efectiva con Shelley.

"Muchas y muy largas eran las conversaciones entre Lord Byron y Shelley de las cuales fui atenta pero silenciosa testigo", dice humildemente en su "Introducción". Pero también recuerda sus discusiones con ellos sobre las corrientes literarias de la época, así como sobre los descubrimientos de la revolución científica: la electricidad, el galvanismo, el mesmerismo, los cuales parecían prometer entonces la revelación de los secretos de la vida. A pesar de sus conversaciones, durante mucho tiempo Mary no se atrevió a poner la pluma sobre el papel.

Mary Godwin Shelley fue hija de Mary Wollstonecraft, una de las mujeres más extraordinarias de fines del siglo XVIII y comienzos del

*Este ensayo apareció en *Silio a Eros*, Joaquín Mortiz, México, 1980.

XIX; autora de *Vindications of the rights of women*, documento fundamental en la lucha por la igualdad de la educación en Inglaterra, donde la preparación universitaria fue privilegio de los hombres hasta el siglo XIX. Su padre fue William Godwin, el filósofo y escritor inglés, autor de *Inquiry Concerning Political Justice*. Tanto su madre como su padre fueron anarquistas y racionalistas: sostuvieron ideas políticas y sociales avanzadas y atacaron la institución del matrimonio, casándose sólo poco antes de nacer Mary, para evitar que ésta fuese ilegítima. Fue una relación feliz, pero breve, que finalizó en tragedia: Mary Wollstonecraft murió al dar a luz a Mary Godwin.

En 1814, cuando Mary tenía sólo 16 años, conoció al ya famoso Shelley, gran admirador de su padre y seguidor de sus doctrinas anarquistas. Al poco tiempo, encontrándose encinta, se fugó con él a Suiza, donde vivieron en unión libre varios años. La pareja no contrajo matrimonio hasta 1816, luego de que Harriet Westbrook, la esposa legal de Shelley (entonces también encinta), se ahogara en el río Serpentine.

Cuatro años después de la publicación de *Frankenstein*, obra que fue atribuida en innumerables ocasiones a su marido por críticos que juzgaban a Mary incapaz de haberla escrito, Shelley pereció ahogado durante una travesía en un pequeño velero nombrado Don Juan (en honor al poema de Byron), en el Golfo de Spezia, cerca de Génova. Al morir éste, Mary tenía sólo 24 años. Regresó a residir en Londres, donde al principio logró ganarse la vida con sus novelas (publicó cinco, ninguna de las cuales tuvo el éxito de *Frankenstein*). Muy pronto, sin embargo, se vio forzada a subsistir de la pensión de sir Timothy Shelley, pensión que le hubiese sido inmediatamente discontinuada de haber perseverado en su intención de escribir la biografía del poeta. Tuvo que luchar toda su vida para educar a Percy, su único hijo sobreviviente, en Cambridge y en Harrow, ya que su abuelo se negaba a reconocer su legitimidad. No obstante estos obstáculos, en 1838 editó la obra completa de Shelley, agregándole sus valiosas anotaciones y comentarios.

Fue durante el verano de 1816, en el curso de una estadía junto al lago de Ginebra, que Mary escribió *Frankenstein*. No resulta para nada sorprendente que su imaginación afiebrada concibiera la idea del monstruo durante aquel verano atormentado. Junto a la villa de granito rosa en la cual se establecieron los amantes (acompañados por su hijo William Percy y por Claire Cleremont, la media hermana de Mary), se instalaron Lord Byron y su amigo personal, el médico Polidori. Byron escribía en-

tonces el tercer canto de su poema, *Childe Harold*, y Shelley, fascinado por la cercanía de tan admirado poeta, abandonaba a Mary a los quehaceres del hogar para seguirlo en sus excursiones por la ribera del lago.

Pero ése fue un verano tormentoso en más de un sentido. Los amantes reñían y se reconciliaban continuamente, mientras el lago de Ginebra se veía azotado por fuertes borrascas que elevaban olas gigantes sobre su superficie habitualmente límpida y cristalina. Debido al mal tiempo, tanto los Shelley como Byron y Polidori se vieron obligados a permanecer recluidos en el interior de sus villas. Ambos poetas ingerían alucinógenos y Shelley, por su parte, era ya adicto a la morfina, lo que le causaba frecuentes accesos de locura, que obligaban a Mary a hacerse cargo de él durante largos períodos.

Fue en esas circunstancias que nació la idea de hacer una competencia de historias de terror. "Cada uno de nosotros escribirá una historia aterradora", propuso Lord Byron, "y luego se elegirá entre ellas la mejor."

Es fácil imaginar a Mary, llena de satisfacción por haber sido invitada a tan extraña competencia. La reverencia con que habla del suceso comprueba la importancia que el mismo tuvo para ella:

El noble autor (Byron) comenzó su relato, un fragmento del cual publicó finalmente al término de su poema, *Mazzeppa*. Shelley, más apto para encarnar ideas y sentimientos en la brillantez radiante de sus imágenes y en la música de los versos más melódicos que adornan nuestro idioma que para la invención de la maquinaria de una historia, comenzó a escribir la suya basándose en datos autobiográficos. Al pobre Polidori se le ocurrió una idea terrible sobre una mujer con cabeza de calavera, que es castigada por espiar a través del ojo de una cerradura —ya no recuerdo qué era lo que espiaba— probablemente algo muy chocante e inmoral; pero cuando se vio reducida a una condición peor que la de Tom de Coventry, ya no supo qué hacer y se vio obligado a despacharla a la tumba de los Capuletos, único lugar adecuado para ella. Los ilustres poetas, molestos por las trivialidades de la prosa, muy pronto abandonaron tan incompatible tarea.

El cambio de tono al final del párrafo es evidente y conmovedor: de la admiración por sus compañeros Mary pasa a la sutil afirmación de sí misma. Los ilustres poetas han sido derrotados: ninguno logró inventar una historia de terror que superara la suya.

De las cuatro historias que se escribieron aquel verano junto al lago de Ginebra, sólo la suya pasaría a ser un clásico, una de las expresiones más originales de la fantasía gótica de su tiempo.

En la "Introducción", Mary describe el angustioso proceso de gestación de su relato:

Me ocupé entonces en pensar una historia —una historia . . . que expresara los misteriosos temores de nuestra naturaleza y despertara en nosotros el horror más espeluznante— una historia que impresionara tanto al lector, que éste se sintiera imposibilitado de mirar por encima de su hombro, una historia que le cuajara la sangre y acelerara los latidos de su corazón.

Había descubierto su campo: su mundo sería el mundo de lo demoníaco y de lo monstruoso, de las tinieblas y del caos, de todo lo que constituye la contracara del mundo perfectamente ordenado y cristalino, armónico y sublime, de *To a Skylark*.

Es necesario que todo tenga un comienzo, dice, y ese comienzo es necesario que sea integrado a lo que vino antes. . . La invención, es necesario admitirlo humildemente, no consiste en crear algo de la nada, sino del caos.

Frankenstein (cuyo título completo es *Frankenstein, a Modern Prometheus; Frankenstein, un Prometeo moderno*) ha sido tradicionalmente considerada por la crítica como una novela romántica. El tema de la sombra o del doble, que configura su imagen central, es uno de los temas preferidos de la literatura romántica y pertenece a la misma tradición literaria de *Manfred*, de Byron; de *The Book of Urizen* (*El libro de Urizen*), de Blake; y de *Prometheus Unbound* (*Prometeo desencadenado*), de Percy B. Shelley. Como en la obra de Blake, donde el ser y la sombra se denominan Espectro y Emanación; como en la obra de Shelley, donde se denominan Alastor y Epipsyche, la crítica considera que Victor Frankenstein y su monstruo conforman las dos mitades del ser: la conciencia y el sentimiento, la sombra del deseo y el cuerpo del deseo.

La crítica suele ignorar, sin embargo, uno de los aspectos más interesantes de *Frankenstein*: la interpretación del tema del doble como una versión del tema de la maternidad. El monstruo que Mary inventa puede verse también como una representación simbólica de la tiranía de la maternidad sobre la mujer. Por su tono cercano a la locura, por el desgarramiento emocional que describe, no resulta sorprendente que la novela fuese escrita por una joven de dieciocho años, atrapada en las circunstancias en las que se encontraba entonces. A las tormentas matrimoniales y meteorológicas de aquel verano junto al lago, se sumaba el hecho de que Mary se encontraba encinta por tercera vez. Había ya

tenido una hija, que había muerto poco después de nacida, un niño que habría de sobrevivirla (William Percy) y el niño que esperaba entonces, que también habría de morir antes de terminada la novela. Es posible que ambos niños hayan muerto por no haber recibido el cuidado adecuado, ya que la madre era una adolescente sin experiencia a la cual, por las circunstancias bohemias y nómadas de su vida, le faltaba una nodriza que le enseñara a hacerlo.

Los embarazos, así como las muertes sucesivas de sus hijos, imprimieron sin duda un fuerte sentido de morbidez en Mary. Cuando Victor Frankenstein, el estudiante de ciencias naturales, se empeña en darle vida a su engendro, visita todas las morgues de la ciudad, donde estudia el cuerpo humano en varios estados de descomposición. "Para lograr entender las causas de la vida, dice Victor, es necesario compenetrarnos primero con la muerte." El nacimiento de un ser es para él algo repugnante, un proceso en el cual la vida y la muerte continuamente se confunden.

En este monólogo Mary logra tomar dos de los temas más profundos del feminismo: en primer lugar, considera que, usurpado por el hombre el poder de dar vida, éste se verá irremediamente condenado al fracaso. Por eso Victor olvida que la maternidad es un proceso misterioso, que exige la humildad de parte del creador, y que implica la esclavitud hacia lo creado. En segundo lugar, se refiere al rechazo inicial implícito en toda maternidad, tema que hace de ella una adelantada del estudio de la psicología femenina. No ha sido hasta hoy que los sentimientos de rechazo de la maternidad han sido reconocidos como normales y comprensibles, dadas las consecuencias que conlleva el tener hijos en la vida de toda mujer. Y si los sentimientos de culpabilidad y rechazo conviven en una maternidad normal con sentimientos de felicidad y satisfacción, es necesario recordar que las maternidades de Mary distaron mucho de ser normales. De una manera simbólica, la fuga de Victor perseguido por Frankenstein a través de las estepas del polo expresa la rebelión de Mary ante la esclavitud de la maternidad.

Pero Mary establece un paralelo entre la situación del monstruo y la situación de la mujer en más de una ocasión. Como Frankenstein, la mujer del siglo XIX nacía condenada a la ignorancia; no poseía bienes materiales; le era imposible beneficiarse de los privilegios del rango; y las estructuras de poder (económico y político) permanecían siempre más allá de su alcance. Su ignorancia y su destitución la condenaban a

la soledad y a la comunicación imperfecta con los hombres y aún con el propio marido (como puede verse, por ejemplo, en las cartas y en el diario de Mary).

Mary especifica que la situación en la que se encuentra el monstruo, como la de la mujer, no era el resultado de su naturaleza intrínseca; el monstruo estaba dotado de una inteligencia prodigiosa, y era capaz de sentimientos nobles y generosos. La monstruosidad de Frankenstein, como la de la mujer, es, en la opinión de Mary, consecuencia de cómo el hombre ha estructurado el mundo sobre las bases de la esclavitud. En ningún momento es éste una máscara tan transparente de la mujer como cuando se dirige al cadáver de Victor al final de la novela.

En sus palabras resuenan indudables ecos de la culpabilidad y de la desesperación que debió experimentar la autora ante la muerte de sus hijos, así como ante la magnitud de las injusticias a las que se veía sometida por haber nacido mujer:

Hubo una vez en que albergué la falsa esperanza de encontrar seres que, perdonando mi forma exterior, me amaran por las excelentes cualidades que yo podía tener. Los pensamientos más nobles de honor y devoción me sostenían. Pero ahora el crimen me ha degradado más que al animal más despreciable. No hay culpa, no hay maldad, no hay miseria que pueda compararse con la mía. Cuando recorro el catálogo aterrador de mis pecados, casi no puedo creer que soy la misma criatura cuyos pensamientos estuvieron llenos una vez de sublimes visiones de la belleza y de la majestad de la bondad. ¿Es posible que se piense que soy un criminal, cuando toda la sociedad pecó contra mí? . . . Yo, el miserable y el abandonado, soy un aborto, soy un objeto de burlas y de golpes, un ser para ser aplastado. Aún ahora me hierve la sangre al recordar tanta injusticia.

La interpretación del mito de Frankenstein como una versión del mito de la maternidad implica necesariamente una interpretación política. Un examen cuidadoso de la trama revela que la intención de Victor, al crear a su engendro, no fue dotar de vida a un ser libre, que tomase su lugar entre los demás habitantes de la tierra, sino dar vida a un ser que le perteneciese totalmente y que le viviese eternamente agradecido. Lo que viene a ser la causa directa de la existencia del monstruo es la ambición de poder del hombre, y en la raíz de su creación se encuentran las razones políticas que hacen posible la supervivencia del estado patriarcal: la explotación del débil por el fuerte. La novela puede resumirse de la siguiente forma. Horrorizado ante la presencia repugnante del ser que ha creado, Victor Frankenstein huye de su engendro.

Su piel amarillenta le cubría escasamente la confección de los músculos y de las arterias —dice—. Su pelo era de un negro lustroso y abundante; sus dientes de un blanco aperlado; pero estas características sólo lograban un contraste mayor con sus ojos aguados, que tenían el mismo color blanco pardo que el de los huecos que rodeaban sus ojos, con su piel arrugada y seca y sus labios delgados y negros.

Se aleja de Ingerstol, donde tenía su laboratorio clandestino, y regresa a casa de sus padres en Ginebra, cuidándose de no revelar a nadie la existencia del monstruo. Sobre la camilla del laboratorio, el monstruo despierta a la vida como un ser totalmente inerte: desconoce los rudimentos de la civilización, no sabe hablar, desconoce las cualidades del fuego, ignora quiénes son sus padres y cómo ha llegado hasta allí. En un estado de inocencia casi animal, que recuerda en muchos sentidos a Caspar Hauser, Frankenstein describe así su primer momento de vida.

Es con bastante dificultad que recuerdo la época original de mi existencia; todos los sucesos de ese período se me presentan confusos y vagos. Una extraña multiplicidad de sensaciones se apoderó de mí y pude ver, sentir, oír y oler simultáneamente; pasó, por cierto, mucho tiempo antes de que pudiese aprender a distinguir entre las operaciones de mis sentidos [. . .] Estaba oscuro cuando desperté; tenía frío y sentí terror casi como por instinto, al verme tan abandonado. . . Yo era un pobre y miserable desvalido; no tenía ningún conocimiento; en cambio, sí podía sentir que el dolor me invadía por todas partes. Me senté entonces en el suelo y lloré.

Luego de su desgraciado encuentro con unos campesinos a quienes espanta su presencia física, el monstruo huye hacia el bosque, donde necesita lo imprescindible para sobrevivir.

Como el anarquista en potencia que es, su disposición ante la vida tiene un carácter ascético: come nueces, moras salvajes; no le da importancia a sus vestidos y se siente en comunicación constante con la naturaleza. Oculto en una guarida que ha logrado construirse en la maleza, sobrevive por un año; y pasa, en este corto tiempo, de hombre natural a hombre civilizado.

Diariamente se acerca a una cabaña que ha descubierto en el bosque, y así aprende a hablar, observando y escuchando a sus habitantes por la ventana (Félix y Agata, los moradores de la cabaña, son hijos de un noble caído en desgracia y perseguido por la justicia). La lectura de los libros que ha encontrado en el bosque (las *Vidas*, de Plutarco; el *Werther*; *Paradise Lost*), y las conversaciones que ha escuchado por la ventana de la cabaña (Félix lee y discute en voz alta *The Ruins of the Empire*, de Volney) le revelan que la sociedad le opone al hombre (que es

bueno por naturaleza) una serie de obstáculos que le impiden realizarse. Su situación, por lo tanto, no es excepcional. También Félix y Agata han sido víctimas de la injusticia, porque sobre ellos se ha extendido la culpabilidad del padre.

Gracias a su inteligencia precoz, el monstruo comprende que la sociedad en la que ha sido colocado tan arbitrariamente es una sociedad injusta, en la que rigen la miseria y la desigualdad:

Durante mucho tiempo, dice luego de escuchar a Félix leer a Volney en voz alta, no pude concebir cómo un hombre podría decidirse a asesinar a sus congéneres; ni siquiera me era posible entender la necesidad de las leyes y del gobierno; pero cuando escuché los detalles del vicio y de los derramamientos de sangre mi asombro cesó y me alejé de la ventana lleno de disgusto y horror.

La curiosidad lo obliga, sin embargo, a regresar a la ventana de la cabaña, que funciona como una pantalla sobre la cual se va reflejando la historia universal.

El extraño sistema de la sociedad humana se me reveló entonces, añade entristecido. Aprendí lo que quería decir la división de la propiedad y la pobreza extrema, el rango, la descendencia y la sangre nobles [. . .]. Aprendí que la posesión más estimada por los hombres era la alcurnia, acompañada de la riqueza. Un hombre que tuviese a su alcance al menos una de estas ventajas era respetado por sus congéneres, pero sin ninguna de ellas era considerado, excepto en circunstancias muy excepcionales, como un vagabundo y un esclavo, condenado a malgastar sus fuerzas en el provecho de unos pocos. . . ¿Y yo, qué era? Sabía que no tenía dinero, ni amigos, ni propiedades, y que, además, era horrible y repulsivo.

Su contigüidad a la familia del bosque le revela, además, la injusticia de su condición emocional. El amor y la comunicación son los únicos bienes que hacen felices a los hombres en esa sociedad odiosa, pero son para él bienes inalcanzables. Su apariencia aterradora lo ha condenado al castigo más terrible: a la soledad. Este es el origen de la furia del monstruo, y tanto su voluntad demoníaca como su venganza parten de esta anagnórisis.

Pero Victor, al crear su monstruo, ha cometido un error imperdonable en un hombre cuya ambición es llegar a detentar el poder: ha olvidado que todo ser humano tiene a su alcance la posibilidad de convertirse en ángel o en demonio, porque la naturaleza intrínseca de la vida es la libertad. Convencido de que su engendro le será eternamente obediente, lo ha dotado no sólo de una inteligencia precoz, sino también de

fuerza sobrehumana. (Nuevamente, la falla trágica de Victor proviene de su conocimiento imperfecto de los procesos de la maternidad: la mujer sabe que puede darle vida al hijo, pero reconoce que la transmisión de las cualidades espirituales es un proceso muy diferente; distinción que el hombre ignora. A esto se refiere Mary cuando afirma, en su "Introducción", que el creador "puede darle forma a la materia oscura y caótica, pero no puede crear la materia en sí.")

Durante los meses en que el monstruo observa en secreto a los habitantes de la cabaña, llega a tomarles cariño como si fueran su propia familia. Aprovechando su distancia un poco sobrenatural, los ayuda a sobrevivir: les corta leña, les facilita alimentos, etc. Finalmente, un día decide revelarles su presencia. Pero el horror que inspira su forma física es más poderoso que todas las influencias benéficas que hasta ese momento ha ejercido sobre ellos. Agata se desmaya, Félix lo agrade y lo insulta, y el padre queda aterrorizado. Al verse rechazado por quienes casi había llegado a amar, el monstruo tiene que contenerse para no destruirlos, y se aleja clamando maldiciones contra su creador:

¡Maldito, maldito creador! ¿Por qué viví? ¿Por qué, en ese instante, no extinguí la chispa de la existencia con la que tú tan irresponsablemente me habías investido? Lo ignoro; la desesperación no se había aún adueñado de mí; los sentimientos que me dominaban eran la ira y la venganza. Hubiese podido sentir placer en destruir la cabaña en esos momentos, y haberme hartado con sus gritos y con su desgracia.

El rechazo de los moradores de la cabaña decide al monstruo a ir en busca de su creador, para reclamarle la injusticia a la que lo ha condenado. En los bolsillos del saco que lleva puesto descubre algunas hojas del diario de Victor, que le revelan el nombre y la dirección de su progenitor. Tomada ya la decisión de venganza, comete, al llegar a Ginebra, su primer crimen: el asesinato de William, hijo menor de la familia Frankenstein.

Poco después de este primer acto de violencia, Frankenstein se enfrenta a Victor en un desfiladero de los Alpes. Las palabras que pronuncia entonces son sumamente ambiguas y contradictorias: por un lado son un manifiesto de libertad mientras que por otro son una declaración de lealtad hacia el tirano. El monstruo le exige a Victor que lo acepte y que lo ame como hijo, como parte de su derecho natural. Ya que lo ha condenado al rechazo de sus congéneres (Victor se niega incluso a crear para él una compañera), le ruega que al menos reconozca su hu-

manidad, su derecho a la vida. Este único acto de amor bastaría para reconciliarlo con la sociedad, obligándolo a renunciar a esa vocación criminal que se ha visto tentado a seguir:

La vida, le dice el monstruo, aunque puede que no sea otra cosa que una acumulación de angustias, es preciosa para mí y tengo que defenderla. Recuerda que me has hecho más poderoso que tú. . . Pero no aceptaré la tentación de oponer mis fuerzas a las tuyas. Soy tu criatura y he de ser benigno y dócil para con mi señor natural y mi rey, si tú también cumples con tu deber para conmigo, lo cual no has hecho todavía. ¡Oh, Frankenstein, no te comportes con justicia hacia todos los demás y me atropelles a mí únicamente, a quien debes tu justicia y aún tu clemencia! Recuerda que soy tu criatura; yo debería ser tu Adán, pero soy más bien tu ángel caído, a quien tú condenas a la infelicidad sin haberla merecido. En todas partes veo la felicidad, de la cual yo quedo irrevocablemente excluido. Yo era bueno y benévolo; la miseria me ha convertido en un demonio. Hazme feliz y volveré a ser virtuoso.

Es en este momento que Victor se revela como el verdadero monstruo de la novela: se niega a reconocer a Frankenstein como su hijo, y cree únicamente en su maldad, jurando destruirlo a la primera ocasión que se le ofrezca. Como Lucifer en *Paradise Lost*, el monstruo escoge entonces el camino del mal por sobre el camino del bien. Jura aniquilar uno a uno los familiares de Victor hasta dejarlo en la misma soledad a la que él se ve condenado, antes de darle muerte. Sellado el pacto de venganza mutua, la trama de la obra se precipita vertiginosamente hacia su conclusión.

Es evidente que tanto Victor como su monstruosa invención constituyen máscaras que la autora alterna a través de la novela para expresar, ora sus sentimientos de rechazo hacia la maternidad, ora su ira y su rebeldía ante una sociedad injusta. Pero el tema del doble ofrece también otra dimensión escalofriante, evidente en la ambivalencia de las palabras que el monstruo le dirige a Victor en el desfiladero de los Alpes: cada uno de ellos encarna una vertiente conflictiva de la personalidad de la autora; la Mary que ha creado al monstruo para vengarse de esa sociedad que tanto la ha hecho sufrir y que se arrepiente luego de su creación, persiguiéndola hasta darle muerte; y la Mary que, sabiéndose tiranizada por su "creador", no puede dejar de amarlo. Es por esto que la relación entre Victor y su engendro es en todo momento una relación ambigua, en la cual el amor y el odio se confunden hasta la muerte.

A través del continente europeo, a través del Mar Negro, de Rusia y de las estepas de Siberia, hasta llegar a las capas polares, se dan caza mutuamente (Frankenstein contra Frankenstein), ignorando ya quién es el

amo y quién el esclavo, convencidos de que solamente hallarán la tranquilidad en el aniquilamiento mutuo. Al final de la novela, la abominación se ha hecho inseparable del amor. En un momento Victor llega a exclamar que, de perder la pista de su odiado enemigo, perecerá de pena y de desesperación, mientras que por su parte el monstruo abandona alimentos a la vera del camino para sustentar a su verdugo, le deja mensajes alentadores incrustados en las cortezas de los árboles y protege su sueño de las bestias salvajes de las estepas que lo acechan durante el curso de la noche.

En la escena final, muerto Victor en el navío que lo ha recogido, a causa de los rigores a los que se ha visto sometido durante su espantosa travesía, el monstruo entra en la cabina donde reposan sus restos y llora sobre el ataúd abierto.

Esta es también mi víctima, exclama entonces, en su asesinato mis crímenes quedan por fin consumados y mi miserable vida llega a su término. ¡Oh, Frankenstein! ¡Hombre generoso, obsesionado consigo mismo! ¿De qué me sirve ahora pedirte que me perdones? ¡A éste que irremediadamente te ha destruido, destruyendo aquello que más amaba!

Consumada por fin la venganza mutua, el monstruo huye hacia las capas polares, donde a su vez se da muerte.

Frankenstein es, en fin, una novela arquetípica de la imaginación prometeica y romántica. Técnicamente es una obra defectuosa: la narración es a menudo desmañada y, a excepción del monstruo, sus personajes carecen totalmente de profundidad. Los diálogos, por ejemplo, arte que las Brontë cultivaron con maestría, se encuentran desprovistos de agilidad y sutileza y en la presentación de la trama se echa de menos los procedimientos sofisticados que caracterizan a la novela decimonónica. A decir verdad, los personajes nunca dialogan, pero incluso esta debilidad de método se transforma, al juzgar la novela en su totalidad, en un rasgo original que se añade a su atmósfera alucinantemente onírica. Como en una ópera burda y primitiva, los personajes se recitan sus monólogos recíprocos, sin aguardar jamás respuesta. Sobre todo en el monólogo del monstruo, que se extiende desde el capítulo 12 hasta el capítulo 16 y que constituye el mayor logro literario de Mary, se presenta no solamente la búsqueda del ser dentro del ser, la conciencia y el sentimiento absolutos en el sentido en que los románticos entendieron el término, sino también la búsqueda de la identidad femenina.

“Lo que me aterrorizó a mí aterrorizará a los otros”, escribió Mary en su “Introducción”, aludiendo sin duda al conflicto que la desgarraba, escindida irremediabilmente entre su amor y su venganza, su rebeldía y su culpabilidad.

Copyright of Debate Feminista is the property of Metis Productos Culturales SA de CV. The copyright in an individual article may be maintained by the author in certain cases. Content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.