

SUTURAS:

FRAGMENTOS PARA LA CRIATURA DE VÍCTOR FRANKESTEIN

Pero todo era un sueño; no tenía una Eva que aliviase mi dolor y compartiese mis pensamientos; estaba solo. Recordaba las súplicas de Adán a su Creador. Pero, ¿dónde estaba el mío? Me había abandonado y en la amargura mi corazón le maldecía. Mary W. Shelley: Frankenstein o el Prometeo moderno

Hay determinadas épocas en que la Historia siente sed de mal. Y la sed de mal se sacia, como sabemos, con flujos y humores del cuerpo abatido: sangre, sudor, lágrimas y semen. Pero uno de los nutrientes simbólicos que van adosados a las épocas oscuras como rizomas son sin duda las representaciones de este horror: el expresionismo alemán en la República de Weimar; los *Caprichos* y las *Pinturas Negras* de Goya durante las invasiones napoleónicas a España; las danzas de la muerte y los aquelarres durante el reinado de la peste en la Edad Media; el error de la razón, que desencarnan las ficciones del Marqués de Sade y su mancha negra en la época de las supuestas Luces; la víctima propiciatoria: el cuerpo: los símbolos: la carne y sus representaciones.

Pero el mal, antes de desatarse, es una latencia inadvertida. Artaud sobre la peste: "El cuerpo está surcado por bubones. Pero así como los volcanes tienen sus lugares preferidos en la tierra, los bubones prefieren ciertos sitios del cuerpo humano. Alrededor del ano, en las axilas, en los lugares preciosos donde las glándulas activas cumplen fielmente su función, aparecen los bubones; y el organismo descarga por ellos la podredumbre interior, y a veces la vida. En la mayoría de los casos una conflagración violenta y limitada indica que la vida central no ha perdido su fuerza y que cabe esperar una remisión del mal, y aun una cura. Como el cólera blanco, la peste más terrible es la que no revela sus síntomas".¹



Tomás Harris E.
Escritor

El advenimiento de la novela de horror en la narrativa occidental a fines del siglo XVIII y su decadencia y muerte a fines del XIX (pienso en *Drácula* de Bram Stoker (1897), la *Romantic agony* o novela gótica, que tiene sus albores en *El castillo de Otranto* de Horace Walpole y sus máximas cumbres, o abismos, en *El monje* de M. G. Lewis, en las novelas aparatosas de Ann Radcliffe o en *Justine o los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade), son fundamentales para la comprensión de la sed de mal: la soberanía de los tiranos, los vampiros inspirados en la

figura de Lord Byron, las perseguidas y seducidas damas pálidas, la presencia latente o encarnada del Demonio desgarrando carne y espíritu. El mundo que concibió las utopías concibe también estos horrores: "Cualesquiera que sean los errores de los historiadores o los médicos acerca de la peste, creo posible aceptar la idea de una enfermedad que fuese una especie de entidad psíquica y que no dependiese de un virus".²

¿Es un azar como lo concebían los surrealistas o un giro revulsivo del gusto, la eclosión de fantasmagorías que arrastraron las leyendas medievales y las baladas folclóricas de temas macabros o de bandoleros despiadados agazapados en bosques umbríos, tan de moda en el siglo XVIII y que, posteriormente, recogen algunos autores de los *Sturm und Drang* alemanes como el primer Schiller o Gottfried Burguer y que, posteriormente fueron la sabia y nutriente del gótico anglosajón? Lo que se produce acá es una fascinación, como dice Artaud en su libro *El teatro y su doble*: una fascinación que aprovecha el caldo de cultivo de los bubones latentes, para "que ante nosotros se desarrolle una batalla de símbolos".

El horror es a-histórico –arquetípico diría Jung–, pero encarna en la Historia y una de sus formas de encarnación es el cuerpo. Michael Foucault, en el libro *Los anormales*³ –transcripción de los cursos dictados en el *College de France* entre enero y marzo de 1975–, propone que la novela de terror debe ser leída como un texto político. Sumariamente, lo que plantea Foucault es que la novela negra, sobre todo la ficción gótica, debe su surgimiento a los trastornos producidos por la Revolución Francesa de fines del siglo XVIII, en relación a la trasgresión sistemática y totalizadora de tabúes –en su sentido freudiano– fuertemente enraizados en la cultura occidental, hasta la época de la Ilustración. La narrativa gótica hunde sus raíces en la contraposición entre el erotismo y el sentimiento de muerte, que produce monstruos y pesadillas recurrentes, tanto en el inconsciente colectivo de la época (tradiciones orales) como en las propias obsesiones de los autores, ya sea el romántico por antonomasia, Lord Byron; la imaginación homosexual reprimida de Lewis; el anómalo Marqués de Sade –que junto a Poe producen una imaginación como la de Baudelaire–; el vampirizado Dr. Polidori o la desdoblada señora Ridcliffe. Y la inclasificable Mary W. Shelley que creó la imagen simbólica del "Prometeo moderno": Víctor Frankenstein y su criatura: inseparables. *Dead Ringers*.

Plantea Foucault en *Los anormales*: "creo que la reactivación de esos temas y el nuevo dibujo del salvajismo bestial están ligados a la reorganización del poder político, a sus nuevas reglas de ejercicio. No es una casualidad que el monstruo aparezca en relación con el proceso de Luis XVI y en referencia a las masacres de septiembre que, como ustedes saben, eran una especie de reivindicación popular de una justicia más violenta, más expeditiva, más directa y más justa que la justicia

institucional. Estas dos figuras del monstruo (el soberano incestuoso y el pueblo antropófago)" aparecieron sin duda en torno del problema del derecho y el ejercicio del poder punitivo. Y son importantes por otra razón. Es que tienen un eco de una amplitud muy grande en toda la literatura de la época, y digo literatura en el sentido más tradicional del término, en todo caso, la de terror. Me parece que la irrupción súbita de la literatura de terror a fines del siglo XVIII, en los años que, poco más o menos, son contemporáneos de la Revolución, debe asociarse a esa nueva economía del poder punitivo. Lo que aparece en ese momento es la naturaleza contranatural del criminal, el monstruo. Y, en esa literatura, lo vemos surgir igualmente en dos tipos. Por un lado, vemos al monstruo por abuso de poder: es el príncipe, es el señor, es el mal sacerdote, es el monje culpable. Después, en esa misma literatura de terror, tenemos también al monstruo de abajo, al monstruo que vuelve a la naturaleza salvaje, el bandolero, el hombre de los bosques, el bruto con su instinto ilimitado."⁴

¿Y el moderno Prometeo de Mary Shelley, cómo llega a ser el hacedor del monstruo por antonomasia de la literatura de terror? ¿Cómo decae de héroe a una visión suturada de cuerpos trozados, crímenes horripilantes y un castigo peor que el del águila devoradora de hígados recompuestos del mito griego; el del ser el creador de una especie única, abominable por su extranjería total, acorralada en todos sus deseos por poseer un cuerpo inadmisibles para los otros?

"Una lúgubre noche de noviembre vi coronados mis esfuerzos. Con una ansiedad casi rayana en la agonía, reuní a mi alrededor los instrumentos capaces de infundir la chispa vital al ser inerte que yacía ante mí. Era la una de la madrugada: la lluvia golpeteaba triste contra los cristales, y la vela estaba a punto de consumirse, cuando, al parpadeo de la llama medio extinguida, vi abrirse los ojos amarillentos y apagados de la criatura: respiró con dificultad, y un movimiento convulso agitó sus miembros."⁵ Así, con una capacidad de síntesis asombrosa, despacha Mary Shelley la creación de la Criatura por parte de Víctor Frankenstein. Y aunque él –o ella– afirma, en un par de oportunidades en el transcurso de la novela, que no dará más detalles de su experimento por el horror que produciría, pero, sobre todo, para que nadie intente emularlo, creo que, este párrafo encierra una lectura entrelíneas: la impaciencia y la indolencia de Víctor, que desatan la tragedia posterior.

"Existen dos pecados capitales en el hombre –afirma Kafka en uno de sus aforismos más comentados–, en los cuales se originan todos los demás: impaciencia e indolencia. La impaciencia hizo que lo expulsaran del Paraíso, al que no vuelve por culpa de la indolencia."

Vemos estos dos pecados kafkianos en el comportamiento de Víctor Frankenstein durante el proceso de creación del monstruo:

indolencia en sus estudios en Ingolstadt, por la premura para reparar sus conocimientos erróneos de los alquimistas, como Cornelio Agrippa; por un estudio apasionado como vacilante, propio de la disforia romántica, de la Filosofía Natural, y la aplicación de ésta al hacer a la Criatura (“*Quién puede imaginar los horrores de mi trabajo secreto, mientras andaba entre las humedades impías de las tumbas o torturando a los animales vivos con el fin de dar vida al barro inanimado? (...) Recogí huesos de los osarios y turbé con dedos profanadores los tremendos secretos del cuerpo humano*”), confiesa su apasionada impaciencia Víctor Frankenstein al capitán Robert Walton, en las nieves eternas del Polo Norte); e indolencia, cuando al encontrarse frente “a unos ojos aguanosos que parecían casi del mismo color blancuzco que las cuencas que los alojaban, una piel apergaminada, y unos labios estirados y negros”, huye, abandonan a la Criatura a su suerte, sin detenerse ante las futuras consecuencias. La novela se encarga del ‘proceso’ de Víctor y la justicia se transforma en su Némesis, la propia Criatura.

El primer encuentro entre Víctor Frankenstein y su Criatura tiene lugar en las faldas del Mont Blanc, un atardecer nevado y frío, y las primeras palabras que le dirige Víctor a su ‘hijo’ son: “*Demonio, ¿cómo te atreves a acercarte a mí?*”. No son precisamente las palabras más adecuadas de un padre a un hijo después de abandonarlo, porque, por más que no hubiese sido concebido por sus homúnculos, él era el responsable del engendro, y, monstruoso o no, era algo sí como su hijo. El episodio tiene lugar en el tercer relato en abismo de la novela de Mary Shelley, un relato que la Criatura dirige a su creador con admirable elocuencia, plagado de efectos retóricos y, se supone, articulado en francés, que fue la lengua en que aprendió a hablar y leer la Criatura. El lenguaje es fundamental en la ‘educación’ de Frankenstein Jr. Y en su comprensión del mundo. El mismo Víctor lo sabe y teme: hacia el final del relato, le advierte, moribundo, al capitán Robert Walton, en las nieves polares, que se cuida de la “elocuencia” de la Criatura. El lenguaje mana a borbotones de este cuerpo suturado y deforme, y su creador arrepentido lo percibe como una amenaza casi tan deletérea como su fuerza física.

Es la misma Criatura la que relata su educación autodidacta, desesperada y brutal, que lo saca de un estado de buen salvaje roussoniano, o de un Kaspar Hauser gótico, y lo acerca al mundo de los hombres ‘normales’, al que nunca podrá ingresar, sin embargo, a pesar de sus conocimientos de la lengua francesa, sus dotes oratorias y las clásicas lecturas que adquiere, con la misma naturalidad que el viento en el bosque en que ronda, poco más adelante. La monstruosidad de su cuerpo, su desmedida estatura, su ser Otro para cualquier ser humano, esa otredad radical del *unicum* lo aparta, porque, finalmente, constituye su verdadera maldición, más allá de la maldición que recaerá en el Prometeo moderno, Víctor Frankenstein, al querer ofrecer a los hombres la dádiva equivocada.

La Criatura aprende por el método ensayo-error a sobrevivir y conocer los extremos de la experiencia, aspectos que van a ser fundamentales en su Destino y en el de su creador: “*En mi alegría –rememora y razona la Criatura–, metí la mano entre las ascuas encendidas, pero la retiré inmediatamente con un grito de dolor. Qué extraño, pensé, que la misma causa sea capaz de producir efectos tan opuestos.*”⁶ Poco después va a descubrir, en una cabaña del bosque que le sirve de cobijo, una familia de exiliados franceses, a los que se dedica a observar, oculto en un galpón en desuso cerca de la cabaña y a los que llama, idealizándolos, sus ‘protectores’. La Criatura aprende las reglas de la familiaridad, la cortesía, el contrato social, la virtud; pero, y sobre todo, el poder y la magia de la comunicación lingüística: “*Poco a poco fui haciendo un descubrimiento de mayor trascendencia aún. Me di cuenta de que esa gente poseía un método de comunicar sus experiencias y sentimientos, articulando sonidos. Noté que las palabras que pronunciaban producían placer o dolor, sonrisa o tristeza, en el espíritu y en el semblante de los que escuchaban. Era esa, efectivamente ciencia divina, y deseé ardientemente dominarla yo también*”⁷. Cosa que, como el lector de la novela puede ver por sus mismas palabras, ha logrado perfectamente, y, más aún, puede emitir juicios sobre el mismo lenguaje que utiliza, al considerarlo un medio para intercambiar afectos y también un instrumento divino. La Criatura es ya un lingüista bastante avezado; pero, esa noción de Divinidad, ¿de dónde la saca la Criatura?

Un momento clave del relato de Mary Shelley se produce cuando la Criatura descubre la lectura en voz alta, que practica un anciano exiliado en la cabaña del bosque con sus hijos y su nuera musulmana, Safie, a la que lee *Las ruinas de Palmira* de Volney. En este punto, la Criatura comienza a adquirir un conocimiento más vasto: historia y geografía, el tiempo y las distancias, la diversidad y las desventuras del mundo. A medida que se adentra en el saber, el monstruo se va haciendo más taciturno, más infeliz: “*Pero el saber no hacía sino aumentar mi sufrimiento*”⁸. Tanto el lenguaje como el conocimiento, inútiles si no se pueden compartir con sus iguales, resultan más bien un castigo tantálico para la Criatura, que, a pesar de ingresar cada vez más en la cultura y el conocimiento, no puede adentrarse en el Otro, porque el aspecto de su cuerpo y el origen de éste –si se supiera– lo hacen intolerable para el Otro.

Las lecturas, como a Don Quijote, terminan de hundir a la Criatura de Víctor Frankenstein. Una tarde, deambulando por el bosque, se encuentra con una maleta negra –¿por qué el color?– que contiene tres libros, por azar o destino, traducidos al francés, y que son la base de sus lecturas personales y de su propia y aparentemente restringida biblioteca: *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe; *El paraíso perdido*, de Milton, y un volumen de las *Vidas paralelas*, de Plutarco. Los libros que la Criatura lee “convencido de que eran historias verdaderas”

le despiertan en la mente (que en ningún momento de la novela de Mary W. Shelley se dice que sea la de un criminal como en el filme de James Wahle rodado para la Universal el año 1931) “*un sinfín de imágenes y sentimientos nuevos, que a veces me elevaban al éxtasis, pero frecuentemente me hundían en el más profundo desaliento*”.⁹ ¿Qué tipo de lector era la Criatura? En sus comienzos, como él mismo lo declara, era un lector ‘ingenuo’, que pensaba que las historias eran verdaderas, parte indiferenciada de toda su esfera de conocimientos. Posteriormente, inferimos que algo lo distancia y distingue en los libros, ficción, pero no reniega de los efectos (éxtasis y posteriormente un profundo desaliento) que éstos producen en él y que han quedado como ecos de desasosiego en su educación sentimental.

La Criatura de Víctor Frankenstein es un lector ávido que se entrega a la ficción y trata de obtener conocimientos y retazos de moral en relación a su experiencia, es decir, es un lector del siglo XVIII que, al leer, además de conmovirse con el destino de los héroes de ficción, “analiza con atención” sus “propios sentimientos y situación”: Padece con *Las desventuras amorosas del joven Werther* y sus “*disquisiciones sobre la muerte y el suicidio estaban destinadas a llenarme de asombro*” —¡la Criatura se asombra!—. Las *Vidas paralelas* le llevaron a admirar las épocas pasadas y sus héroes; pero *El paraíso perdido* de Milton le revela su verdadera condición: “*Muchas veces llegué a considerar a Satanás el símbolo más acorde a mi condición, pues con frecuencia, como él, cuando presenciaba la dicha de mis protectores, sentía removerse en mi interior la hiel amarga de la envidia*”¹⁰.

Las lecturas —esos tres libros hallados de una manera tan providencial en un bosque, dentro de una maleta negra de la cual no tenemos más noticias que ésta—, son las que llevan a la Criatura a la pregunta de las preguntas: “¿*Qué soy?*” —no ‘quién’—. Ni siquiera Satanás, que al fin y al cabo tenía su hueste de seguidores: más bien Nadie —que como un perro vagaba gritando que su nombre es Nadie, recuerda en un poema Borges el pasado aventurero de Odiseo— o Nada. El abandono sin remisión, el solitario expulsado del paraíso antes siquiera de tenerlo, es decir, el monstruo marcado por la otredad radical que comenzó cuando su ‘padre’ insuffló la llama de la vida en un cuerpo equivocado, mal hecho, una pura sutura de desenfrenos pasionales, con una peligrosa amante: la ciencia sin límites. ¿Y si hubiese vivido como un buen salvaje rusoniano, sin acceso a los libros y a la cultura, habría sido menos desdichado el monstruo?; tal vez habría muerto prematuramente en forma cruenta, pero incomprendible para él, a manos de campesinos supersticiosos o crueles cazadores. Al fin, ¿se habría desatado la tragedia en las dimensiones que relata la historia de Mary W. Shelley, con todas sus irradiaciones concéntricas, en un ámbito familiar y en un contexto histórico específicos?

* El paréntesis es mío.

¹ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976 (Tercera edición), pp. 19-20.

² Artaud, Antonin. op. cit., p. 18.

³ Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires, FCE, 2000.

⁴ Foucault, Michel. op. cit., pp. 101-102.

⁵ Shelley, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Alianza, 1981, p. 74.

⁶ Shelley, Mary. op. cit., p. 131.

⁷ Shelley, Mary. op. cit., p. 140.

⁸ Shelley, Mary. op. cit., p. 143.

⁹ Shelley, Mary. op. cit., p. 159.

¹⁰ Shelley, Mary. op. cit., pp. 160-161.

Bibliografía

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976 (Tercera edición).

Baudelaire, Charles. *Diarios íntimos*. México: Premia Editores (La Nave de los Locos), 1990.

Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: FCE, 2000.

Kafka, Franz. *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*. Barcelona: Laia Literatura, 1975.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado, 1999.

Lovecraft, H.P. *El horror en la literatura*. Buenos Aires: Leviatán, 1988.

Shelley, Mary W. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Alianza, 1989.