

# Frankenstein según Whale y Branagh

por Javier Blasco Grau\*



*Para matar el aburrimiento en un verano lluvioso que mejor que contar e inventar historias de miedo. Era 1816, y Mary Shelley creó a Frankenstein.*

## Ficha técnica

### Versiones cinematográficas

*El doctor Frankenstein*  
(*Frankenstein, The Man who made the Monster*)

Dir. James Whale. Prod. Universal (EE.UU., 1931).

Guión: Garret Fort, Robert Florey y Francis Edwards Faragoh basado en la obra de teatro, *Frankenstein*, escrita por Peggy Webling, sobre la novela de M. Shelley.

Int. Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke, Frederick Kerr, Dwight Frye, Edward Van Sloan.

*Frankenstein*

Dir. Kenneth Branagh.

Prod. American Zoetrope para TriStar Pictures (EE.UU., 1994).

Guión: Frank Darabont, Steph Lady sobre la novela de Mary Shelley. Int. Kenneth Branagh, Robert De Niro, Helena Bonham Carter, Tom Hulce, Aidan Quinn, John Cleese, Ian Holm.



*Boris Karloff encarnó a la criatura en el film que dirigió, en 1931, James Whale, no basándose directamente en la obra de Shelley, sino en una adaptación teatral.*



*En 1935, Whale dirige también La novia de Frankenstein en la que hay más elementos del libro de Shelley y, desde luego, se acerca más a la concepción filosófica de la obra.*

**E**s evidente que el cine, desde su creación en el año 1895 de la mano de Louis Lumière, y la literatura han mantenido una relación profundamente enriquecedora. De esta manera, las ideas y conceptos nacidos en cada uno de estos medios de expresión han gozado de una total movilidad que ha intensificado más aún este estrecho vínculo. Así pues, podemos ver diferentes versiones cinematográficas de obras literarias. Pero, ¿son siempre estas adaptaciones fieles al original escrito?; ¿implica esta fidelidad una mayor calidad filmica?; y una pregunta más interesante: ¿la presumible mayor difusión del séptimo arte conlleva una motivación a la posterior lectura por parte del espectador o más bien lo contrario? El caso de *Frankenstein* puede arrojar un poco de luz sobre estas cuestiones.

La obra de Mary Shelley ha conseguido una popularidad increíble, gracias en buena medida a las diversas adaptaciones que la han trasladado a la gran pantalla. No obstante, este factor ha hecho disminuir notablemente el número de lectores, por considerarla una novela hartamente conocida por las abundantes versiones —y perversiones, podríamos añadir— filmicas existentes.

Ahora bien, esta extensa difusión por el canal cinematográfico implica inherentemente un gran desconocimiento de la propia novela y de su esencia fundamental. Dicho de esta manera, la afirmación anterior puede parecer contradictoria y falaz, pero no lo es. Es decir, la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de *Frankenstein* no respetan la obra original, ni argumental ni conceptualmente.

El propio hecho cinematográfico conlleva una reducción drástica de los originales literarios en que se basa, ya que las convenciones de ambos medios — literatura y cine— son diferentes. Evidentemente, no podemos incluir en una película todo lo que ocurre en una novela. Las coordenadas filmicas fuerzan una reducción a todos los niveles: argumental —se eliminan tramas secundarias—, actoral —desaparecen los personajes menos relevantes— y conceptual —se seleccionan las ideas más interesantes o las más comerciales y se deja a un lado el resto—.

Por tanto, las versiones finales que el público visiona han sufrido un gran cambio si tomamos como punto de referencia el libro original. Éstas son las adaptaciones que todo el mundo recuerda, las que quedan grabadas indeleblemente por siempre más en el inconsciente colectivo. Sólo una pequeña porción del público disfruta de la versión literaria, frente a la gran mayoría que la desconoce.

## ¿Una novela de terror?

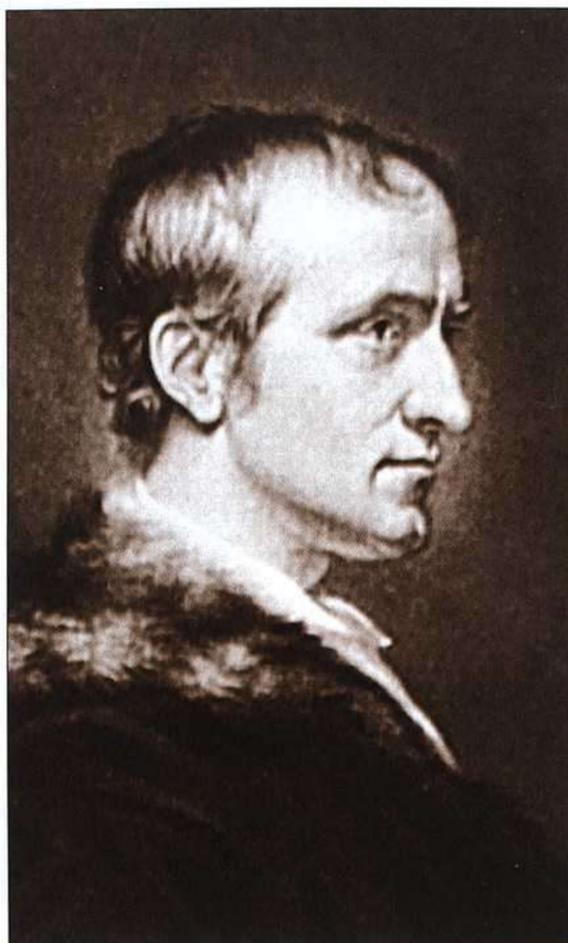
La clasificación de *Frankenstein* como novela de terror es harto discutible, pero la gran mayoría de la gente asocia esta obra con el género mencionado, debido en gran parte a la influencia de las adaptaciones cinematográficas. Pero la realidad literaria es bien diferente.

*Frankenstein* se encuadra dentro de la llamada novela gótica y su publicación marca un punto de inflexión en esta corriente literaria:

— *La génesis del gótico*. El llamado *ghotic style* tiene su origen en *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole. En la tercera edición de esta obra, el autor decidió titularla como «historia gótica», en un afán de fusionar en perfecta mezcla las tendencias primitivistas y exotistas que se venían manifestando desde principios del siglo XVIII.

En las dos primeras ediciones de la citada obra, Walpole incluyó sendos prólogos en los que afirmaba haber creado un género nuevo, a la vez que trazaba un esbozo de su poética. De esta manera, propone la combinación de las fórmulas de las *velles nouvelles* —bizantina y de caballerías— con las de las *modernes* —Madame de la Fayette, el realismo doméstico de Richardson, la *Julia* de Rousseau— para componer un *pasa-tiempo* donde se describen «milagros, apariciones, nigromancias, sueños y otros hechos portentosos» mediante «el terror, mecanismo principal del autor».

*El castillo de Otranto* se erige como la primera novela gótica. El éxito de la propuesta inauguró una nueva tendencia que pronto tuvo una serie de denominadores comunes: un personaje despótico, un personaje inocente y perseguido, una acción localizada en el siglo XVI —pre-



El padre de Mary Shelley, William Godwin fue un escritor de novelas góticas. En cuanto a la madre, Mary Wollstonecraft, fue la autora del primer manifiesto feminista en 1792.

ferentemente en Alemania, Italia y, a veces, Francia—, un paisaje gótico... Pero la aportación más novedosa radica en la inclusión de la figura del fantasma —personaje muy importante en la historia del género— que en el siglo XIX originaría la *ghost story*, en la que deja de ser un mero elemento decorativo para convertirse en el eje argumental de la trama.

El público lector consumía ávidamente estas novelas, escritas normalmente por mujeres, que solían tener más de dos y tres volúmenes —y en ocasiones hasta siete y ocho— y que se reeditaban unas cuatro veces cada cinco años.

Además de Horace Walpole, también deberíamos destacar las aportaciones de William Godwin —padre de Mary Shelley y autor de *Las aventuras de Caleb Williams*—, Ann Radcliffe —*Los misterios de Udolfo*—, Mathew Gregory Lewis —*La novia de Corinto*— y William Beckford —*Vathek*—.

— *La irrupción del moderno Prometeo*. Después de la publicación de *Frankenstein*, el gótico se descompuso en di-

ferentes variantes que se caracterizaron por conjugar elementos que se alejaban de la poética marcada por Walpole, aunque había afinidades indiscutibles. Por una parte, los escenarios góticos se trasladaron íntegramente al folletín —como *El conde de Montecristo*— y, por otra parte, las escuelas adscritas a la estética del terror insuflaron un aliento romántico a los viejos temas y crearon motivos, personajes y escenarios propios. Podemos observar dos vertientes góticas en esta época:

● *El gótico americano*. Eliminó aquellos aspectos sobrenaturales y potenció la crudeza naturalista de los crímenes, además de localizar la acción en el presente. Destacan las figuras de Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving...

● *El gótico ocultista*. Es en esta tendencia donde se incluye *Frankenstein*. Cuenta la leyenda que, a causa del mal oraje, lord Byron, P.B. Shelley, Mary Shelley y J.W. Polidori decidieron pasar el tiempo narrándose historias de fantas-



Mientras que en la novela de Shelley, la criatura salva a la niña de morir ahogada en el lago, en el film de Whale, la pequeña se ahoga mientras jugaba con el monstruo.



Encuentro entre Víctor y la criatura en una escena de El doctor Frankenstein. Al ver la monstruosidad que ha engendrado, el científico le niega el afecto a ese hijo imperfecto.

mas en Villa Diodati. Byron propuso que cada uno redactara una obra terrorífica, pero sólo se finalizaron dos: *El vampiro*, de Polidori, y *Frankenstein*, de Mary Shelley, en la que recogió la tradición alemana de la criatura artificial con apariencia humana —ya presente en *El Gólem*— y la dotó de melodramatismo y paisaje gótico. De esta manera, creó el gótico ocultista, que se caracteriza por mezclar los motivos nigrománticos del gótico original, pero desde una perspectiva científica.

Es evidente que, pese a lo dicho, la gran mayoría de la población asocia la obra de Shelley con el género de terror de forma casi instantánea y, sin embargo, *Frankenstein* suele aparecer dentro de colecciones literarias destinadas a un público juvenil. Esta curiosa paradoja encuentra su explicación si tomamos como punto de referencia la plasmación del mito neoprometeico en el cine. Los filmes que se han acercado a la figura de Frankenstein normalmente han optado por potenciar una visión terrorífica que altera la esencia conceptual de la novela. A este respecto, hemos de remarcar que la mayoría de público que respalda estas propuestas filmicas es básicamente adolescente. De ahí que la inclusión de *Frankenstein* en colecciones juveniles sea perfectamente lógica e, incluso, coherente.

### Fidelidad y traición

Como ya hemos mencionado, la influencia del cine en las masas es la principal causa de la perversión conceptual a la que es sometida *Frankenstein*. Ya desde la primera y primitiva versión de J. Searle Dawley —que data de 1910 y en la que la criatura era interpretada por Charles Oagley—, el marcado carácter de lección moral sazónada con no pocos elementos de ciencia-ficción pasa a ocupar un lugar secundario, con la única excepción del filme de Kenneth Branagh. Pero, ¿por qué este cambio?; ¿por qué se opta por una visión donde destaca el elemento terrorífico por encima del moral o filosófico? En la obra original, la autora plantea un complejo dilema moral que toma forma en las relaciones sociales entre un ser diferente, deforme, pero

inocente, y toda una sociedad —en la que podríamos incluir a su padre, Víctor Frankenstein— que lo trata como un monstruo simplemente por su apariencia física.

Este cambio de óptica que antepone el factor terrorífico a los componentes filosóficos y morales comenzó a fraguarse a gran escala a raíz del éxito, en 1931, del filme *Drácula*, del director Tod Browning —autor de otras películas tan redondas como *La parada de los monstruos*—. Ante este éxito comercial, la Universal Pictures —que buscaba rodar otra *monster movie* que le reportara cuantiosos beneficios— optó por adaptar la obra de Mary Shelley, pero potenciando aquellos elementos típicos del género de terror. De esta manera, en 1931, *El doctor Frankenstein*, de James Whale —cuya vida ha sido llevada al cine recientemente de la mano de Bill Condon en *Dioses y monstruos*—, se presentó como una nueva producción de terror, lo cual aseguraba su éxito sin ninguna duda.

A tal efecto, los guionistas del filme, Garret Fort y Francis Edwards Farago, tomaron como base la obra teatral sobre *Frankenstein* escrita por Peggy Webling, que relegaba a un segundo plano los aspectos más importantes de la novela desde un punto de vista conceptual. De esta manera, Whale opta por dar una gran importancia a la acción externa —el llamado sentido del espectáculo típico de las producciones de Hollywood— y al factor terrorífico, mientras que obvia en gran medida el denso componente filosófico y ético del libro, como afirma acertadamente el crítico de cine Jordi Costa. Ahora bien, otras aseveraciones de Costa son altamente cuestionables. Según el mencionado crítico, la segunda parte del filme citado, titulado *La novia de Frankenstein*, de 1935, y dirigido también por J. Whale, olvida por completo el entramado de ideas de la novela. Es curiosa esta opinión, ya que *La novia de Frankenstein*, además de incrementar la presencia de elementos del libro —como el episodio con el viejo ciego o el deseo de la criatura de tener una compañera—, se acerca en gran medida a la concepción filosófica que quería transmitir la autora: la crueldad de una sociedad que rechaza a aquellos seres que son

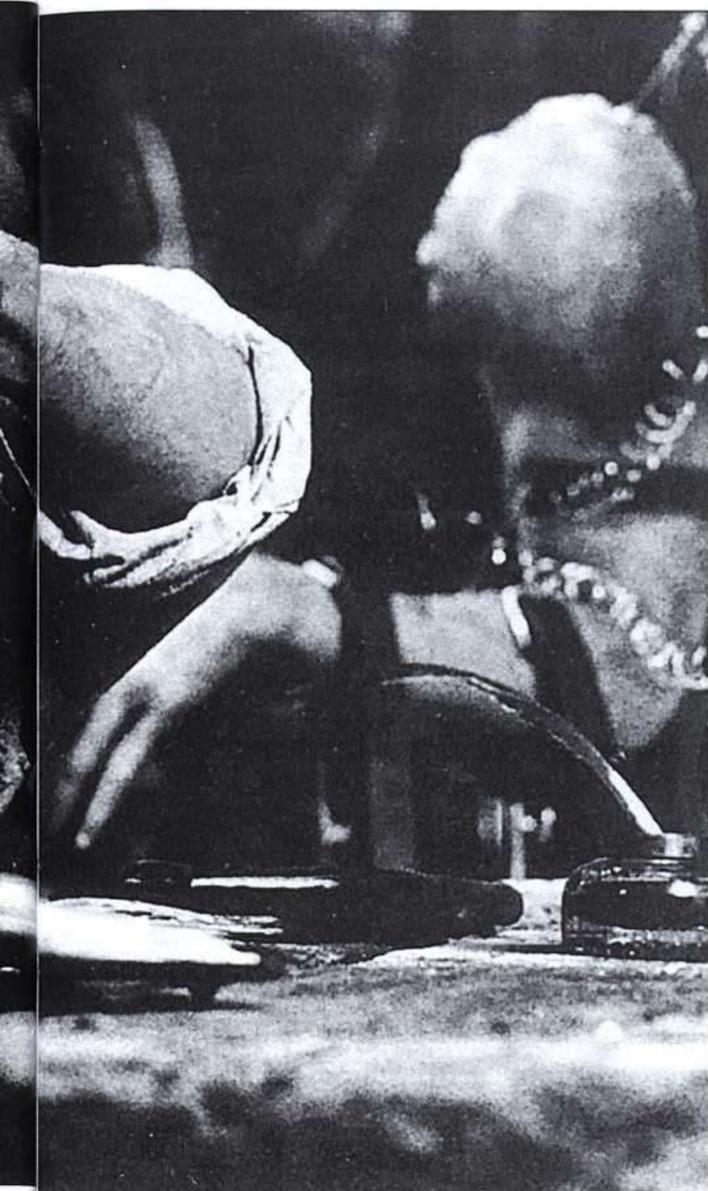


*El propio Kenneth Branagh encarna a Víctor Frankenstein en la versión de la obra de Shelley que dirigió en 1994, y que resulta más fiel al original que la de Whale.*

diferentes, aunque no sean malvados, y cómo este rechazo les lleva al límite, al odio, al crimen y a la delincuencia.

Esta concepción la podemos observar en la versión del británico Kenneth Branagh, del año 1994. Desde un principio, la intención de Branagh era aproximarse al máximo al original literario, siguiendo el ejemplo de Francis Ford Coppola en *Drácula* (1992). Por este motivo, Branagh rechazó el guión de Steph Lady y aceptó el confeccionado por Frank Darabont, director de la magnífica y emotiva *Cadena perpetua*. En palabras del propio Branagh: «La película no sigue la novela al pie de la letra, pero tengo la esperanza de que hemos conseguido capturar el espíritu de M. Shelley».

Estas afirmaciones se reflejan en su película, la más fiel al libro en todos los aspectos. Su filme es el único que reproduce el marco inicial —un recurso ya frecuente en la literatura medieval y que tiene su origen en la narrativa oriental— de la obra, donde el capitán Robert Walton socorre a un moribundo Víctor Frankenstein. Este marco nos presenta el encuentro de dos personajes fascinados por una locura típicamente romántica —traspasar los límites de la razón— que, en el caso de Víctor, acabará por conducirle a la muerte. En Walton, esta obsesión se manifiesta en el empecinado e irreflexivo deseo de lograr ser el primer hombre en llegar al Polo Norte. Por su parte, Víctor —desde el falleci-



miento de su madre— intenta encontrar el secreto divino de la creación de la vida.

Dentro del marco, la historia vital de Víctor desprende un significado moral añadido al que ya de por sí poseía. Es decir, el relato transmite un mensaje, una lección al capitán Walton. Ahora bien, ¿cuál es este mensaje? La gran mayoría de la crítica literaria afirma casi unánimemente que la última intención de la autora era plasmar un serio aviso sobre aquellos que osaran desafiar el poder de Dios. Evidentemente, esta interpretación de la novela debe ser tildada de miope, superficial y moralista, aunque también se ha de remarcar que la propia Mary Shelley dio pie a estos singulares análisis en el prólogo de la edición de 1831, como se refleja de forma magistral en los primeros compases de *La novia de Frankenstein*, donde la autora —interpretada por Elsa Lanchester— ratifica la intención castrante de la

obra. En palabras de Joan Prat Carús: «Constituye todavía hoy, un revulsivo que explicita de forma clara y tajante una tesis: lo que no debe ser un padre, un gobernante y un dios».

Walton, al plasmar en sus cartas las vivencias del doctor Frankenstein, toma conciencia del paralelismo de las vidas de ambos. Las dos han transcurrido por cauces semejantes, aunque la diferencia estriba en que el propio Walton extrae una lección moral que le hace desistir de su empresa, pero no por temor a Dios, sino por pánico a convertirse en un mal padre, un mal gobernante o un mal dios, parafraseando la cita antes transcrita.

### Juego de personajes antagónicos

*Frankenstein* se configura como una novela de personajes antagónicos que nunca consiguen aquello que desean por su carencia de amor. El amor es el gran motor de los protagonistas y del libro en general. De esta manera, el ansia irrefrenable de Víctor por crear vida se hunde al ver la monstruosidad que ha engendrado y, con desdén y arrogancia, le niega el afecto a este hijo imperfecto.

Por su parte, la criatura —evitaremos designarla con el calificativo peyorativo «monstruo»— es un ser que, desde su particular nacimiento, anhela el cariño del resto de la sociedad, y para ello adopta un comportamiento marcado por la bondad y la virtuosidad, pero su aspecto físico le cierra las puertas de aquello que más desea: la amistad.

El odio que su presencia parece despertar en la gente motivará un radical cambio en su conducta y le forzará a abrazar el crimen y la venganza como único objetivo.

La relación entre padre —Víctor— e hijo —la criatura— deviene en una espiral de desprecio mutuo y de muerte. Así es. Víctor abandona a su hijo porque lo considera indigno de su atención, pero éste evolucionará intelectualmente hasta el punto de dirigirse a su creador como si fuera un ser inferior, un mero esclavo. En efecto, la criatura demuestra una admirable inteligencia y unas capacidades físicas inhumanas, además del don de la elocuencia. Es completamente

consciente de sus actos y se repudia por su conducta, pero el dulce sabor de la venganza le ciega la razón y le lleva a asesinar a gente inocente, como Elizabeth, Henry Clerval, William...

Como parece tremendamente obvio, la relación entre los protagonistas termina de forma trágica, aunque emotivamente conmovedora. Según Tomás Fernández Valentí: «Finalmente, Víctor y la criatura, padre e hijo, vagan errabundos en la misma pira funeraria recreando la imagen de la famosa estatua de Miguel Ángel, *La Pietá*, como partes integrantes de una comunión que tan sólo les atañe a ellos».

El personaje de Víctor Frankenstein aparece representado en las dos películas de J. Whale como un apuesto, aunque desequilibrado, científico que anhela encontrar el secreto de la creación de la vida, pero el amor que siente por su prometida Elizabeth Lavenza le forzará a combatir contra la locura que le atrapaba. En cambio, en *La novia de Frankenstein* se ve obligado a crear a una hembra —interpretada por Elsa Lanchester—, ya que de lo contrario el doctor Pretorius —el típico *mad doctor* de los viejos filmes de terror— amenaza con asesinar a Elizabeth.

Como siempre, la versión más fiel la encontramos en el filme de Branagh, donde observamos a un Víctor atrapado por el deseo típicamente romántico de traspasar los límites marcados por el racionalismo del siglo XVIII.

Por lo que atañe a la representación cinematográfica de la criatura, en *El doctor Frankenstein* es mostrada como un niño pequeño, incapaz de expresarse y que no es consciente de sus actos iniciales, ya que no ha recibido ninguna educación. Es especialmente significativa la escena de la pequeña ahogada en el lago cuando la criatura estaba jugando con ella. Curiosamente, en la novela este hecho aparece invertido: la criatura salva a la niña de perecer y el padre de la pequeña, alarmado por el monstruoso aspecto del bizarro benefactor, se lo agradece disparándole.

En *La novia de Frankenstein*, nuestro particular y deforme antihéroe toma conciencia de su fealdad —al observar el reflejo de su rostro en un lago se aparta horrorizado, constituyéndose así en la

antítesis del célebre mito de Narciso—, pero no por ello pierde la esperanza de hallar afecto en la raza humana —como se aprecia en el precioso episodio con el viejo invidente, que acepta su amistad como un regalo divino— o, más tarde, en una compañera de su propia especie. Esta hembra será creada mediante el esfuerzo conjunto del doctor Pretorius y de Víctor Frankenstein que, de esta manera, se convierte en un Dios que insufla vida a los nuevos Adán y Eva, aunque en este caso el paraíso ha sido sustituido por su reverso tenebroso: el mundo real.

Posteriormente a las dos aportaciones de James Whale, la Universal produjo varios títulos basados en la novela de Mary Shelley. En 1939, Boris Karloff encarnó por última vez a la criatura en *La sombra de Frankenstein*. Junto a Karloff, destacaba la presencia de grandes actores como Bela Lugosi —el único y genuino Drácula—, Lionel Atwill o Basil Rathbone. Ya desvinculada de Karloff, apareció, en 1942, *The ghost of Frankenstein*, del director Erle C. Kenton, donde la esencia del personaje era completamente desvirtuada, comportándose como un pueril asesino y sin ahondar en su compleja personalidad.

La década de los 40 —la de la debacle y banalización del cine de terror clásico— aún aportaría algunos nada honrosos títulos que se dedicaron sistemáticamente a agrupar a los hijos de la noche de la Universal —Drácula, el propio Frankenstein, el Hombre Lobo...— en un intento de rizar el rizo que ya se enmarcaba plenamente en el terreno de la parodia: *Frankenstein y el hombre lobo* (1943), de Roy William Nelly, *La zíngara y los monstruos* y *La mansión de Drácula*, estas dos últimas de Erle C. Kenton.

De esta manera, la figura de la criatura es radicalmente simplificada y alterada hasta la aparición del filme de Branagh en 1994, donde es retratada con mucha fidelidad, tanto por la sobria actuación de Robert de Niro como por el guión de Frank Darabont.

En esta película, el director plasma las encontradas personalidades de los dos protagonistas valiéndose de una diferenciación en el tratamiento escénico. A este respecto, Tomás Fernández Valentí



Escena de la película de Branagh en la que la criatura —encarnada por Robert De Niro— mata a la Elizabeth —Helena Bonham Carter— y le arranca el corazón.

opinaba: «Branagh trata de forma diferente —y conscientemente— las escenas donde aparece Víctor y aquellas en las que sólo aparece la criatura. Las escenas de Víctor siempre mantienen un tono altisonante que quiere representar sus elevados pensamientos; en cambio, las escenas de la criatura se caracterizan por su sobriedad. Con este recurso se quiere contrastar la turbulenta determinación del personaje de Víctor con el titubeante proceso de aprendizaje de la criatura».

Otro factor importante desde el punto de vista actuarial en la versión de Branagh lo observamos en la relevancia que otorga al papel de Elizabeth, importancia que no se aprecia en el libro y en ninguna de las películas que han tratado el mito del nuevo Prometeo. Según el propio Branagh: «Quise aumentar el personaje de Elizabeth respecto a la novela porque me parecía que ella debía ser algo más que “la mujer que ama”. Quise crear una pareja equilibrada en la cual

ella fuese más fuerte e inteligente cuando él se deja llevar por las dudas y la debilidad. Aquí también el estudio estaba en contra de la noción de un hombre que se rompe y de una mujer que resiste. Tuve que explicarles que, aunque no suele verse en el cine, en la vida real es muy normal que un hombre sea salvado por una mujer. ¡Mi única intención era incluir un personaje femenino fuerte en una historia de hombres!».

Elizabeth —interpretada por la británica Helena Bonham Carter— es mostrada como una mujer fuerte, con carácter, que no se limita a ser la simple y pasiva amante del protagonista masculino. En cierta medida, estas cualidades la acercan a la personalidad de la propia Mary Shelley y a la de su madre, Mary Wollstonecraft, de ideas muy avanzadas para su época y autora del primer manifiesto feminista, en 1792, *Vindicación de los derechos de la mujer*.

Como ya hemos mencionado anteriormente, el medio cinematográfico impli-

ca una reducción a todos los niveles de los originales literarios. Así, personajes como Ernest —uno de los hermanos de Víctor— no aparecen en el filme de Branagh, o el capitán Walton tampoco hace acto de presencia en las dos cintas de Whale.

También podemos apreciar lo contrario, es decir, la inclusión de personajes que no pertenecen al libro, como Fritz —encarnado por Dwight Frye— en *El doctor Frankenstein* o el doctor Pretorius —Ernest Thesiger— en *La novia de Frankenstein*.

Otros recursos son las llamadas licencias cinematográficas —aportaciones de los directores, que no aparecen en la novela— como la creación de la mujer en *La novia de Frankenstein* o la resurrección de Elizabeth en la versión de Branagh.

## El papel de la ciencia

El elemento científico está representado en el momento de la creación de la criatura. Este suceso no se halla muy desarrollado —en extensión— en el libro, donde la idea de utilizar la electricidad para insuflar vida a la criatura tan sólo está sugerida muy vagamente. En cambio, en las versiones filmicas esta génesis es mostrada con todo un lujo de detalles que, en ocasiones, rozan el mal gusto y el exceso. En las películas, la electricidad es el medio por el cual se dota de vida a la criatura, pero habría que matizar la fidelidad de la ciencia mostrada con el nivel científico existente en la época en que se desarrolla la acción. La gran mayoría de versiones se decantan por un exceso a nivel de tecnología, aspecto en el que Branagh, una vez más, se muestra más fidedigno que Whale: «La diferencia básica entre esta película y otras de Frankenstein es que aquí el nivel de tecnología es increíblemente bajo. Hemos intentado obtener la máxima solidez científica, y hemos buscado una combinación de la realidad del depósito de cadáveres y la sala de operaciones y de la ciencia de esa época».

Branagh ha enfocado el alumbramiento de la criatura como un parto usual, aunque salvando las distancias, por supuesto: «Hay una combinación de cinco



En la reproducción de la sala de operaciones, Branagh intentó ceñirse lo más posible a la realidad científica de la época en que se sitúa la historia.

elementos distintos mediante los que se da vida a la criatura, con lo que en realidad acabamos produciendo un nacimiento. Tenemos a un ser que nace desnudo, y al que se sacude un poco para vaciarle los pulmones de fluido, más o menos igual que un bebé en una sala de partos. Hemos tomado todas esas imágenes del nacimiento y las hemos aplicado a la criatura».

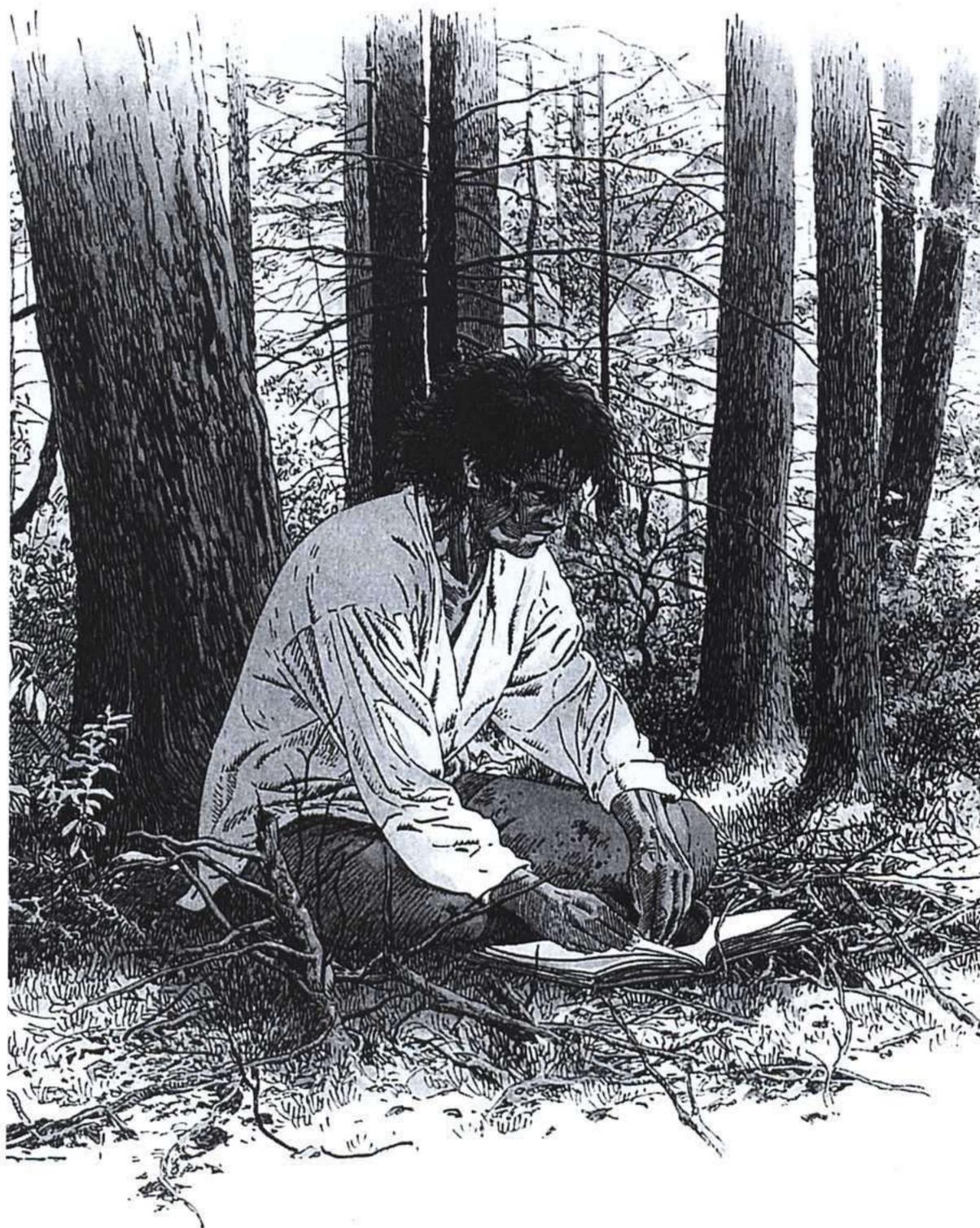
Por esto la creación mediante la electricidad adopta unas clarísimas connotaciones sexuales en la concepción de la escena. A este respecto, T.F. Valentí es muy explícito: «Branagh juega con los elementos sexuales en el momento de la creación. La criatura se encuentra dentro de un ataúd —que simboliza una vagina— conectado con un cilindro fálico por el cual bajan unas anguilas —espermatozoides— desde unas bolsas de aspecto testicular».

Evidentemente, todo este proceso no se encuentra en la novela, siendo una aportación posterior del séptimo arte.

## Retazos de vida

Ya en el prólogo de *La novia de Frankenstein*, el director James Whale plasmó las famosas reuniones literarias que Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, lord Byron y J. William Polidori mantuvieron en Villa Diodati. Este prólogo, inserido en el filme, venía a justificar la continuación de la exitosa *El doctor Frankenstein* mediante un recurso inapelable: la propia Mary Shelley —encarnada por Elsa Lanchester— afirmaba a un perplejo lord Byron —interpretado magistralmente por Gavin Gordon— que la historia de la torturada criatura aún no había llegado a su fin. Ciertamente, ésta es una de las más ingeniosas formas de defender una continuación cinematográfica.

En la versión de Branagh, estas referencias a la trayectoria vital de la autora se multiplican formando un sugestivo mapa de veladas alusiones que no se halla al alcance de todos los públicos, sino



PHILIPPE MUNCH, FRANKENSTEIN, SM, 1997.

tan sólo de aquellos más versados en literatura inglesa.

En verdad, el esfuerzo mostrado en este aspecto tanto por el guionista Frank Darabont como por Branagh es loable a todas luces y demuestra un gran afán de trascender la misma trama de la novela hasta llegar al interior de la propia autora, en un intento de comprender la motivación de la misma obra y sus significados más oscuros, reflejados en la personalidad de la Shelley.

Este cúmulo de referencias son:

— Según David J. Skal, Mary Shelley se sentía tan unida a su esposo que guardó su corazón y pidió ser enterrada con

él. Este hecho influye notablemente en la concepción de la escalofriante escena de la noche de bodas, en la que la criatura asesina a Elizabeth arrancándole el corazón.

— Durante la estancia de Víctor en Ingolstadt, un brote de cólera hace mella brutalmente en la ciudad. Este suceso no se aprecia en el libro y según la opinión de J. Castelló remite directamente a *El último hombre* —*The last man* (1826)—, la postrera y para muchos mejor novela de Mary Shelley, donde refleja de modo premonitorio la extinción de la raza humana como consecuencia de una epidemia.

— En el filme de Branagh, la madre de Víctor muere como consecuencia de las fiebres puerperales tras el nacimiento de William, idéntico fallecimiento al de Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley. En cambio, en la novela fallecía de escarlatina.

Como hemos podido comprobar a lo largo de este artículo, la versión más fiel al original literario es la dirigida, en 1994, por el británico Kenneth Branagh. Los dos filmes de James Whale optan por no seguir a rajatabla la novela, centrándose en los motivos principales de ésta y potenciando una relectura del mito desde una óptica que se acerca al género de terror. Por esto, desde un punto de vista filológico, el film de Branagh es mucho más satisfactorio que las dos aportaciones de Whale, aunque cinematográficamente Whale le gana la partida a su compatriota británico ampliamente, sobre todo si tomamos como referencia una película tan redonda como *La novia de Frankenstein*, una verdadera obra maestra. ■

\*Javier Blasco Grau es estudiante de Filología.

## Bibliografía (selección)

*Frankenstein*, Barcelona: Lumen, 1987.

*Frankenstein*, Madrid: Anaya, 1991 (ilustrado).

*Frankenstein*, Barcelona: Ediciones B, 1991.

*Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Alianza, 1992.

*Frankenstein*, Barcelona: Barcano-va, 1992 (edición en catalán ilustrada).

*Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Gaviota, 1993 (il. de Juan Ramón Alonso).

*Frankenstein*, Madrid: SM, 1997 (il. de Philippe Munch). Existe edición en catalán en Cruïlla.

*Frankenstein ou o moderno Prometeo*, Vigo: Galaxia, 1999. Edición en gallego.