

**Was I, then, a monster (...)? La criatura como el Prometeo moderno en *Frankenstein*,
de Mary Shelley**

**Was I, then, a monster (...)? The creature as the modern Prometheus in
Mary Shelley's *Frankenstein***

Cecilia Lasa¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Resumen

El presente trabajo se propone estudiar la evaluación de lo monstruoso y lo humano a partir de la naturaleza y función del conocimiento en la novela de Mary Shelley. *Frankenstein* propone dos modelos de acceso y producción del saber, cuyo criterio de distinción es el reconocimiento de su dimensión relacional y social como definición de lo humano. En el desarrollo narrativo de esta diferenciación, es la criatura quien emerge como un Prometeo moderno que se opone a la pedagogía de la objeción en la que se forma su creador, el científico Víctor Frankenstein, y que hace de él un mero técnico –*Petty experimentalist*–.

Palabras claves: monstruosidad; humanidad; conocimiento; criatura; Prometeo moderno

Abstract

This piece sets out to explore how Mary Shelley's novel assesses the monstrous and the human in the light of the nature and function of knowledge. *Frankenstein* exposes two models of access and production of knowledge whose difference lies in acknowledging its relational and social dimension as the benchmark against which to measure what is human. As this difference is narrated, it is the creature that emerges as a modern Prometheus. As such, it opposes the pedagogy of the objection which instructs Frankenstein, his creator, and which turns him into a "petty experimentalist".

¹ Doctora en Letras y Magíster en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente e investigadora en las materias Literatura Inglesa y Literatura Norteamericana de dicha casa de estudios. Es Profesora en Inglés por el IESLV "Juan R. Fernández", donde ha desarrollado una adscripción a la materia Literatura Inglesa II, y Profesora y Licenciada en Letras por la FFyL, UBA, donde ha realizado una adscripción a Literatura Inglesa y Teoría Literaria II. Se ha diplomado en Metodología de Investigación en Humanidades. Es especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO) y en Escritura y Literatura (Ministerio de Educación). Cuenta con numerosas participaciones en reuniones científicas y publicaciones nacionales e internacionales. Mail de contacto: cecilia.lasa@uba.ar

Keywords: monstrosity; humanity; knowledge; creature; modern Prometheus

Consideraciones introductorias. La humanidad de lo monstruoso

En la introducción de 1831 a la tercera edición de *Frankenstein*, Mary Shelley vuelve la mirada sobre lo obvio y despliega un protocolo de lectura tanto de su condición como escritora como de su propia escritura, su creación. En el primer párrafo, la autora señala que se le solicita una explicación sobre el origen de su narrativa sobre el científico que crea vida a partir de la intervención eléctrica sobre materia inerte. Ella está dispuesta a ofrecerla ya que hacerlo le permite, a la vez, brindar “una respuesta general a la pregunta [...] ‘¿Cómo fue que yo, por entonces una joven muchacha, pude concebir y desarrollar una idea tan repulsiva?’” (2006, p.263). El interrogante la coloca en el plano de la excepción, de aquello que no resulta esperable, de lo que no se ajusta a la norma, a la vez que hace de esa excepcionalidad una expresión repulsiva, horrible, horrorosa –*hideous*, en el texto fuente (1994, p.5)–: lo *hideous* no es tanto la idea, sino el hecho de que una mujer joven la haya escrito y publicado. La respuesta que ofrece la escritora, unos trece años después de la primera publicación de la novela en 1818, opera mediante el procedimiento opuesto al que articula el interrogante: “No es raro que, siendo hija de dos personas de fama literaria, haya pensado en escribir muy tempranamente” (2006, p.263). Mientras que la recepción intenta singularizarla al punto de una excepción horrorosa, ella señala lo obvio en un gesto despojado de romanticismo: es esperable que, dada su historia, se haya dedicado a la escritura. La autora se reconoce no solo hija de dos grandes exponentes de la Ilustración en Inglaterra –Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of the Rights of Woman* y del filósofo William Godwin–, sino heredera de un proyecto ilustrado, la promesa de alfabetización universal

como condición para la libertad. En esa afirmación, además, puede identificarse una guía para la lectura de *Frankenstein* que excede la identificación entre dos entes monstruosos –la autora y la creación del científico que da nombre a la novela–: lo horroroso ha de analizarse en relación con la materialidad de la historia, la infancia, la educación, la escritura.

Es esa combinación, esa amalgama, lo que resulta horroroso, lo que resulta monstruoso (Mellor, 1989). Como categoría, la monstruosidad suele concebirse como expresión de ansiedades socioculturales o político-económicas. El concepto, no obstante, es objeto de constantes definiciones y reformulaciones. La etimología ofrece una plataforma que no agota su complejidad y que ha ido ganando densidad a lo largo del tiempo y en diferentes disciplinas: Beal observa que “monstruo” deriva del latín *monstrum*, vinculado con los verbos *monstrare* –“mostrar”, “revelar”– y *monere* –“advertir”, “anunciar portento”– (2002, p.6-7; Asma 2009, p.13). Ese carácter ostensivo y portentoso es expresión de ansiedades, temores, fantasías y deseos culturales, de acuerdo con el ensayo seminal de Cohen “Monster Culture: Seven Theses” en *Monster Theory. Reading Culture* (1996: 4). Mittman, que rastrea estudios sobre lo monstruoso anteriores a dicho autor, agrega sin desmerecer su trabajo, que lo monstruoso opera a nivel cognitivo en cuanto interpela la “cosmovisión epistemológica, subraya su naturaleza fragmentaria e inadecuada y en consecuencia nos exige (...) reconocer las fallas de nuestros sistemas de categorización (2013, p.8)”. Algunos de los rasgos hasta aquí enumerados son compartidos por otras categorías como lo ominoso (Freud, 1992; Botting, 1991), lo gótico (Botting, 1996) e incluso lo *freak* (Fiedler, 1979 y 2024). Davies, por su parte, en un intento de precisar la noción atendiendo específicamente a la historia inglesa moderna en “The Unlucky, the Bad and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment” (2013), explicita la arista política de la monstruosidad

(Baldick, 1987, p.10 y ss.): “Lo monstruoso, lo bárbaro y las conductas civiles existían en un continuum” (p.71) de forma tal que los monstruos, especialmente a partir de la Reforma y la expansión colonial, comenzaron a identificarse con “individuals who had deliberately challenged the social order” (p.126). La revolución intelectual de la segunda mitad del siglo XVIII, que redefine la categoría de lo monstruoso, no es ajena a la autora de *Frankenstein*: no solo es hija –literal y figurativamente– de ese proceso, sino que ella misma, su esposo y otros poetas participan en los debates de su propia época. En “The Political Geography of Horror”, Randel explicita cómo la escritora se inserta en ellos justamente a partir de su tratamiento de la monstruosidad:

En un momento en el que el Congreso de Viena acababa de conferir un estatus oficial a la interpretación reaccionaria de la era revolucionaria francesa y una reconstitución reaccionaria de Europa como un todo, Mary Shelley imagina una alternativa liberal (...) insistiendo en la necesidad de que las fuerzas dominantes de la sociedad abandonen la intransigencia de la Restauración a favor de una reforma fundamental –una versión liberal de la Ilustración– como única alternativa a la expansión de una revolución violenta, que se inscribe tanto a nivel temático como formal. La configuración no es lineal: la novela, mediante una estructura enmarcada que da voz a diferentes personajes, se encarga todo el tiempo de interpelar el estatuto y la locación de lo monstruoso (2007, p.186; Butler, 1981, p.11 y ss.).

Lo monstruoso se desplaza tanto como sus personajes lo hacen en términos geográficos y en términos narrativos, al asumir distintos roles en el relato correspondientes a las diferentes voces que confieren la forma enmarcada a la novela. Este desplazamiento implica, en primer lugar, que la monstruosidad no es un rasgo esencial de la configuración de los personajes – estos no componen, simplemente, un *locus* o expresión de lo monstruoso–, sino que se trata de un aspecto relacional: se despliega y se evidencia en la relación que ellos establecen con otros y con sí mismos. En segunda instancia, la monstruosidad es relacional en cuanto su estatuto depende de la conceptualización de lo humano. Específicamente, lo monstruoso opera en *Frankenstein* como procedimiento para explorar lo humano en función del vínculo

que los personajes establecen con el conocimiento –cómo lo conciben, cómo lo enseñan y cómo lo aprenden, cómo acceden a él y cómo lo producen–. En este sentido, no solo la criatura monstruosa es, más allá de su aspecto físico, un ser humano, sino que es ella quien compone al Prometeo moderno que refiere el título de la novela. El presente trabajo estudia esta propuesta de lectura a partir del análisis de la composición de los personajes de Víctor Frankenstein y de su creación en virtud de su vínculo con el conocimiento. Para esta tarea, se emplea la traducción de la novela al cuidado de Jerónimo Ledesma (2006).²

La pedagogía de la objeción y el *petty experimentalist* como monstruo

La monstruosidad de la criatura comienza antes de que sea creada y se apoya, justamente, en la educación que recibe su creador, que condiciona su relación con el conocimiento. Víctor refiere una escena de lectura que tiene lugar en su niñez:

La filosofía natural es el genio que rigió mi destino [...]. Cuando tenía trece años [...] [d]e casualidad encontré [...] un volumen de la obra de Cornelio Agripa [...] y rebosante de alegría, comuniqué el descubrimiento a mi padre. No puedo dejar de observar aquí cómo desaprovechan los educadores las muchas oportunidades que poseen para orientar a sus alumnos hacia el conocimiento útil.³ Mi padre miró con displicencia [...] y dijo:
–¡Ah! ¡Cornelio Agripa! Mi querido Víctor, no pierdas tu tiempo con esto; es pura basura. Si, en lugar de hacer esta observación, mi padre se hubiera tomado el trabajo de explicarme que los principios de Agripa habían sido totalmente refutados y que se había establecido un sistema científico moderno [...], tal vez me habría puesto a estudiar la teoría química más racional que deriva de los descubrimientos modernos. Hasta es posible que mis ideas no hubieran recibido nunca el fatídico impulso que me llevaría a la ruina. Pero la mirada displicente con que mi padre descartó el volumen no me daba ninguna seguridad de que estuviera familiarizado con sus contenidos; y seguí leyéndolo con extrema avidez (Shelley, 2006, p.31-32).

² Esta traducción se apoya en la versión de 1818 y señala las modificaciones que Mary Shelley realiza para la versión de 1831.

³ La edición de 1831 suprime esta oración.

El científico intenta dar cuenta de un destino que él entiende funesto desde la perspectiva que le ofrece el transcurso de lo sucedido –desde la génesis de la criatura hasta las muertes que ella ejecuta–. Si bien el pasaje parece explicar el derrotero de los eventos en función de una epistemología por la que luego el científico desarrolla “una violenta antipatía” (p.70), también apunta a una responsabilidad humana: no es la filosofía natural en sí la responsable del “miserable, [e]l desgraciado monstruo” (p.59) y lo que este causa –lo que refuta una interpretación reaccionaria que demoniza el conocimiento–, sino un modo de entenderla que se desprende de la mirada y la apreciación despreciativas de una figura de autoridad, que solo la objeta, sin justificar este proceder, y no presenta propuestas alternativas –Zimmerman refiere, enumera y explica lo que él denomina “invalidaciones sistemáticas” (2007, p.216) en la novela–. Como estudiante universitario en Ingoldstadt, Víctor vuelve a enfrentarse a esta pedagogía de la objeción, corporeizada en el señor Krempe. El profesor también invalida sus lecturas, que califica como “disparates” (2006, p.45). Estas dos figuras de autoridad no se presentan como guías, solo se limitan a objetar, sin consideración alguna, los intereses y estudios del joven Frankenstein.

No obstante, la novela propone una alternativa a la pedagogía de la objeción, que supone otro modo de concebir el conocimiento, acercarse a él y producirlo. Quien encarna esta alternativa es el señor Waldman. En primer lugar, el profesor no desentiende la práctica científica de su propia historia; en segunda instancia, da cuenta de sus apreciaciones; por último, explicita a qué modelo científico suscribe. Relata Víctor:

Escuchó atentamente el pequeño relato sobre mis estudios y sonrió cuando le mencioné los nombres de Cornelio Agripa y Paracelso pero sin el desprecio que había manifestado el señor Krempe. Dijo:

–Estos eran hombres a cuyo celo infatigable los filósofos modernos deben una buena cuota de los fundamentos de su saber. Nos dejaron la tarea más fácil de dar nuevos nombres y reordenar en clasificaciones sistemáticas los hechos que ellos, en buena medida, habían sacado a la luz

[...]. La química es la rama de la filosofía natural en la que se hicieron y aún pueden hacerse los avances más importantes; a eso se debe que la haya elegido como mi área de interés; pero no por eso he descuidado las otras ramas del saber. Un hombre sería un químico muy pobre si solo se dedicara a ese departamento del conocimiento humano. Si su deseo es convertirse en un hombre de ciencia, y no simplemente en un técnico, le aconsejo que frecuente todas las ramas de la filosofía natural (p.48-49).

Waldman, portador del “discurso científico de la Ilustración” (Ledesma, 2006, p.LXIX) –que no deja de ser objeto de impugnación por parte de sectores ilustrados más radicales (p.LXXI)– opone dos modelos en torno al estatuto del hombre de ciencia. Por un lado, presenta el “técnico” –*petty experimentalist*, en el texto fuente (1994, p.47)– que, abstraído exclusivamente en la técnica, aliena sus investigaciones de los procesos históricos de los cuales deriva y del entorno científico y social en el que las desarrolla. Por otro, alude a aquel que, desde una óptica integral, puede salvaguardar la naturaleza relacional de su objeto de estudio –“reordenar en clasificaciones sistemáticas” es “arrange in *connected* classifications the facts” en el texto fuente (1994, p.47, mis cursivas)– a la vez que no descuida otros “departamento[s] del conocimiento” (Shelley, 2006, p.49). Víctor si bien refiere a la conmoción que causa esta perspectiva relacional en cuanto, alega, sella su destino (p.49), deviene en “un químico muy pobre”, un mero “técnico”, y es allí donde se visibiliza lo monstruoso.

En efecto, el joven Frankenstein no hace más que alienar sus investigaciones de otras ramas del conocimiento y, sobre todo, de la esfera social. Ya desde el comienzo de su relato, se configura en oposición a otros dos personajes –Elizabeth, quien será su amada,⁴ y su amigo Clerval– en virtud de sus objetos de interés. Mientras que ella “se entretenía siguiendo las

⁴ En la versión de 1818, Elizabeth es prima de Víctor; en la de 1831, una niña huérfana que adopta la familia Frankenstein.

volátiles creaciones de los poetas [...], las magníficas apariencias de las cosas, [él se] complacía en la investigación de sus causas” (p.38).⁵ Sobre su amigo, señala que se ocupaba de “la relación moral de las cosas”.⁶ Este es, de hecho, un aspecto en común con Elizabeth, que reconoce, por ejemplo, la dimensión política de la educación, como señala respecto de la criada de la familia Frankenstein, Justine, cuya condición en un país con “instituciones republicanas” (p.67) “no incluye la idea de ignorancia, ni un sacrificio de la dignidad del ser humano” (p.68). En contraposición, Víctor señala sobre sí: “Confieso que ni la estructura de los lenguajes ni los códigos de gobierno ni la política de los distintos estados me deparaban atracción alguna. Yo quería aprender los secretos del cielo y de la tierra” (p.39).⁷ Este juego de oposiciones da cuenta de cómo el científico destituye el conocimiento de su dimensión social y de su carácter relacional, y lo reifica, porque es esa, desde la pedagogía de la objeción, la única forma de manipularlo. La misma operación regula su construcción de sí como científico:

cumplía mis tareas con ardor indeclinable. Mi rostro se había puesto pálido por el estudio y mi cuerpo estaba consumido por el encierro. [...] [P]arecía desposeído de alma y de toda sensación que no fuera esta única búsqueda. [...] En una solitaria habitación, una celda, más bien, en lo alto de una casa, separada de todos los otros ambientes por una galería y una escalera, tenía el taller de mi creación inmundada; los ojos se me salían de las órbitas vigilando los detalles del experimento. [...]

Los meses de verano transcurrieron mientras me entregaba de este modo, con cuerpo y alma, a esa única tarea. Fue una estación bellísima; [...] pero mis ojos no percibían los encantos de la naturaleza. Y los mismos sentimientos que me hicieron despreciar el paisaje cercano también me llevaron a olvidar a esos amigos a tantas millas de distancia a quienes no había visto por largo tiempo (p.55).

⁵ El sintagma “las magníficas...”, así como la oración que le sigue, se agregan en la versión de 1831. La caracterización de los personajes constituye uno de los objetos de intervención por parte de Mary Shelley para la edición de 1831 y es una de las razones por las cuales la crítica especializada coincide en que se trata de una versión menos polémica que la de 1818 (especialmente, Butler). Sin desatender a esta consideración, el presente trabajo entiende que el agregado al que refieren tanto esta nota al pie como las tres subsiguientes refuerzan rasgos ya presentes en la primera edición.

⁶ Esta especificación se agrega en la versión de 1831.

⁷ Esta confesión se incorpora en la versión de 1831.

Alejado de su entorno natural y de sus afectos, así como de su comunidad científica, produce dos monstruos: a la criatura y a sí mismo. Respecto de la primera, sintetiza Ledesma: “El científico quiere trabajar cómodamente y hace un gigante. Pero esa variable técnica será para la criatura la razón misma de su monstruosidad, de su excepcionalidad” (p.LXXX). En su intento de crear un ser humano, no hace más que despojarlo de humanidad al no conferirle “nada humano” (Shelley, 2006, p.81): es su aspecto físico, “su estatura gigantesca y la deformidad de su aspecto, más asquerosa de lo que la humanidad admite” (p.80), lo que lo priva de la relación con otros seres humanos. Es justamente esta privación a la que se somete voluntariamente el joven científico al negar, en cuanto responsable de su creación, su vínculo con su pasado y presente: no solo “eludía a [sus] semejantes” (p.57),⁸ sino que también, “[i]ncapaz de tolerar el aspecto del ser que había creado, sal[ió] corriendo de la celda” (p.59). Víctor se ha convertido en el monstruo del que Waldman abjura –un *petty experimentalist*–, lo cual se objetiva en sus cambios en el aspecto físico: su palidez, su cuerpo demacrado, su carencia de alma y la inhabilitación sensorial que él mismo admite. La enajenación y posterior huida de Víctor componen índices de su monstruosidad.

El Prometeo moderno: la monstruosidad de un conocimiento alternativo

A diferencia de los desplazamientos de su creador, los consecuentes movimientos de la criatura no hacen más que demostrar su humanidad. El relato enmarcado es uno de los procedimientos mediante los cuales la novela de Mary Shelley explicita la naturaleza humana

⁸ Se incorpora en la versión de 1831.

de la criatura. Cuando esta toma la palabra, no solo ofrece otra perspectiva para comprender lo acontecido, sino que, además de impugnar la conceptualización del conocimiento de su creador y los modos de ejercerlo, propone una alternativa. En contraposición a la postura conservadora que termina adoptando Frankenstein respecto del saber –afirma que el conocimiento conduce al sometimiento tanto propio (p.53-57) como de los pueblos (p.56)–, para su propia creación el conocimiento es la condición de posibilidad de su definición como humano.

Uno de los rasgos del conocimiento que adquiere la criatura es su complejidad en lo que respecta a la multiplicidad de sus fuentes e incumbencias. Este aspecto no solo lo diferencia de su creador, sino que permite identificar en la configuración del personaje los debates epistemológicos que tienen lugar en Inglaterra ya desde el siglo XVII (Mellor, 2007, p.52 y ss.): la novela refiere al acceso sensorial al mundo (Shelley, 2006, p.13 y ss.), la observación, la experimentación –por ejemplo, en torno a los usos del fuego (p.114)– y la reflexión cognitiva. La criatura, además, integra estos saberes en un proceso de alfabetización que desmantela la falsa oposición entre naturaleza y cultura al demostrar que lo cultural es, de hecho, natural en tanto participa en la definición de lo humano. Así, aprende el “método para comunicarse experiencias y sentimientos mediante sonidos articulados” (p.122) y se aplica tanto a la lectura de *Las vidas*, de Plutarco, *Las penas de Werther*, de Goethe, *Paraiso perdido*, de Milton, entre otros textos, así como a la escritura –se procura instrumentos para esta práctica, copia cartas (p.133-134)– y también deja “marcas escritas en la corteza de los árboles o talladas en las rocas” (p.224). Piensa, en efecto, que es el lenguaje el parámetro para definirse como humano, más allá de la monstruosidad de su físico. Por eso, se propone no entrar en contacto con la sociedad “hasta que no dominara primero su lenguaje; con ese

conocimiento podría hacerles pasar por alto la deformidad de mi imagen” (p.123). Ese requisito también arroja luz sobre un aspecto del conocimiento que su creador insiste en negar: su carácter relacional y social.

Es, justamente, esa comprensión lo que hace de la criatura un Prometeo moderno. El sintagma introducido por la conjunción disyuntiva en el título *Frankenstein, o el Prometeo moderno* es ambiguo: o bien puede comportarse como una equivalencia denominativa y referir así a un nombre alternativo del científico o bien, en línea con la lectura que este trabajo propone, aludir a una exclusión que permitiría trasladar la designación hacia otro personaje –la propia criatura–. Esta, al igual que el titán griego que roba el fuego asociado con el saber –que es en la mitología prerrogativa divina–, roba el conocimiento, aunque no a los dioses, sino a otros seres humanos: luego de haber experimentado el rechazo social, la criatura encuentra un “cobertizo [...] junto a una casa, [...] protección, aunque fuera miserable, de la inclemencia del tiempo y, más aún, de la barbarie del hombre” (p.116) y es desde ese lugar que desarrolla furtivamente su aprendizaje. Desde allí observa, de manera clandestina, a la familia De Lacey, de origen francés. El grupo está compuesto por un anciano ciego, su hija Ágata, su hijo Félix junto con su enamorada Safie, hija de un comerciante turco por cuyos engaños deben exiliarse en Alemania. Sus conversaciones ofician de “lecciones” (p.130, 131), mediante las cuales la criatura es “ilustrad[a] en el sistema de la sociedad humana, [...] la división de la propiedad, de la riqueza inmensa y la pobreza escuálida; del rango, el linaje y la sangre noble” (p.130). En este punto, puede marcarse un paralelismo entre la creación de Frankenstein y la joven árabe, a partir del relato de esta última sobre su propia historia: antes de ser acogida por los De Lacey, “la árabe se quedó sola, sin conocer el lenguaje del país y, menos aún, las costumbres del mundo” (p.136), al igual que la criatura, solo que, a

diferencia de ella, la joven “(c)ayó (...) en buenas manos” (p.136). Sin esa suerte, la creación de Frankenstein no puede sino participar de la vida en familia de soslayo y apropiarse de un conocimiento que, admite, no está dirigido a él:

Admiraba la virtud y los buenos sentimientos y amaba las nobles maneras y los encantadores rasgos de mis campesinos; pero todo contacto con ellos me estaba Vedado, salvo por medios que yo obtenía clandestinamente, cuando no me veía ni oía nadie, y que sólo incrementaban, sin cumplirlo, el deseo que tenía de ser uno más que mis semejantes. Las gentiles palabras de Ágata y las animadas sonrisas de la árabe no eran para mí. Las tiernas exhortaciones del anciano y la vivaz conversación del amado Félix no eran para mí (p.130-131).

Asimismo, este robo epistemológico eventualmente también está orientado, como en el caso del Prometeo mitológico, a la humanidad. En un momento, la criatura llega a la conclusión de que “una de las causas de perturbación de esta adorable familia [era] la pobreza” (p.121) y se siente en parte responsable por estar “acostumbrado a robarles durante la noche una parte de su reserva para [su] consumo” (p.121). Habiendo observado un “gesto de bondad” (p.121) en los jóvenes –se privan de alimentarse para ofrecerle el alimento al anciano–, el aprendiz decide imitar la conducta:

cuando noté que [...] causaba dolor a los campesinos, desistí y me conformé con bayas, nueces y raíces que recolectaba en un bosque cercano.
También descubrí otra forma de ayudarlos con sus labores. [...] [E]n la noche retiraba las herramientas, cuyo uso pronto descubrí, y traía a la casa leña suficiente para el consumo de varios días (p.121).

De esta manera, se habilita otra interpretación a la disyuntiva del título: quien roba conocimiento y lo emplea no solo en beneficio propio, sino ajeno, en línea con la propuesta del profesor Waldman, es la propia criatura. Mediante ese gesto demuestra su humanidad y se contrapone así a Víctor, que compone un *petty experimentalist*, (Mellor, 1989, p.63).

El acceso y producción del conocimiento por parte de la creación de Frankenstein evidencia que el saber es, desde su génesis, social. La criatura aprende a comportarse

socialmente a partir del impacto que le causa la generosidad entre los integrantes de la familia, de la cual él no ha sido nunca beneficiario. Los De Lacey corporeizan así un modelo de humanidad alternativo a la vez que propician un nuevo tipo de conocimiento. “ofrece[n] una lección en la virtud casi perfecta, anclada en los afectos domésticos privados, junto con un tratado en la injusticia social y humana como practican [...] las cortes de Francia y el desagradecido padre turco de Safie” (Mellor, 2007, p.54). Desde su cobertizo, la criatura observa y reflexiona:

Supé de la diferencia de los sexos; del nacimiento y el desarrollo de los niños; de cómo se regocija el padre con la sonrisa de su criatura y de las pícaras travesuras de los niños mayores; de cómo la vida entera de la madre, y todos sus cuidados, se consagraban a la valiosa carga, de cómo la mente del joven se expande y adquiere conocimiento; de los hermanos y las hermanas y de toda la variedad de relaciones que unen a un ser humano con otro en lazos mutuos. Pero, ¿dónde estaban mis amigos y parientes? Ningún padre había mirado mis días infantiles, ninguna madre me había bendecido con sonrisas y caricias [...]. Aún no había visto a nadie que se pareciera o que quisiera tener trato conmigo (p.131).

Mientras su creador tiende a negar el valor social y la dimensión afectiva del conocimiento al que accede y produce, la criatura procede en dirección opuesta. Así lo sugiere su conclusión cuando la familia huye luego de haber visto su figura: “Mis protectores se habían marchado, rompiendo el único vínculo que me unía al mundo” (p.148). Esa conexión, ese lazo –término por el que puede traducirse el sustantivo *lace* contenido en el apellido de la familia– es la condición de posibilidad de su aprendizaje y del carácter necesariamente relacional del conocimiento.

Por último, asumir la naturaleza social del saber conduce a la criatura al conocimiento que deriva de la ineludible reflexión sobre sí. Señala lo siguiente sobre su proceso de aprendizaje:

Las palabras me indujeron a volverme sobre mi persona [...]. ¿Y qué era yo? De mi creación y de mi creador no sabía absolutamente nada; pero sabía que no tenía dinero ni amigos ni

propiedad alguna. Además, estaba dotado con una figura deforme y repugnante; ni siquiera tenía la misma naturaleza que el hombre. Cuando miraba alrededor, no veía ni escuchaba a nadie como yo. ¿Era yo un monstruo, una mancha sobre la tierra, de quien todos huían y nadie reclamaba? (p.130)

La criatura comprende su lugar entre los mortales y, si bien por momentos abjura del conocimiento adquirido por el dolor que le inflige, es, al mismo tiempo, sensible al hecho de que el conocimiento también puede liberarlo de ese dolor. La criatura, de esta manera, actualiza la promesa de la Ilustración, aunque también denuncia que la propia humanidad no está a la altura de ese proyecto, como lo confirma el abandono que, una vez más, recibe por parte de los De Lacey luego de que decide apersonarse ante ellos habiéndose ya instruido – solo recibe el buen trato inicial del anciano, que es ciego, impermeable a su físico–. La criatura se lamenta luego ante su creador: “mi alma irradiaba amor y humanidad; ¿pero no estoy solo, miserablemente solo?” (p.110). No importa cuánto el conocimiento lo haya humanizado, sigue siendo un monstruo a los ojos de los hombres.

Los personajes femeninos en la contienda epistemológica

La criatura sigue oponiendo resistencia a la expulsión que causa su miseria y su soledad. De hecho, le demanda a su creador que produzca una compañera “como un derecho que no pued[e] negar[le]” (p.155). Esta exigencia arroja luz sobre otra dimensión de lo humano –y, por extensión, del conocimiento responsable de conferir esa humanidad–: en cuanto la vida en sociedad se plantea en clave de derecho, se explicita su carácter político. El planteo, a su vez, suscita la pregunta acerca de la relevancia de un personaje femenino en la propuesta epistemológica de la criatura y dirige la atención hacia otras mujeres en la trama.

Los personajes femeninos, por presencia o por ausencia, objetivan la fuerza cohesiva, afectiva y social que la criatura expone como aspecto constitutivo de un saber humano. Por ejemplo, Safie trae dicha a los De Lacey (p.127 y ss.), una familia sin madre. Su historia – enmarcada en la narración de la criatura, evidencia la importancia de la educación, impartida por una madre ya fallecida, en la composición del personaje– y su relación con Félix y el resto de la familia son objeto de la instrucción que, de manera subrepticia, recibe la creación de Frankenstein: otra humanidad es posible, otro modelo de saber también es posible, y esta posibilidad es lo que exige la criatura. Asimismo, la muchacha árabe se enlaza con otras mujeres de distintos niveles diegéticos de la novela. En primer lugar, su nombre posee una pronunciación similar al de la señora Saville, hermana de Walton, la destinataria de las epístolas que contienen los relatos del creador y su criatura, y que dejan entrever su preocupación por un hermano que, al igual que Víctor, no hace más que alejarse. En segunda instancia, remite a Elizabeth no solo por su impacto positivo en los Frankenstein (p.38), sino porque su madre biológica también muere –un mismo destino atraviesa su madre adoptiva, Caroline, antes de que Víctor parta a Ingoldstadt–. Por último, la misma Mary Shelley despliega ese gesto cohesivo al ensamblar diferentes voces en su novela, gesto que se explicita en su introducción de 1831, donde es posible rastrear un campo semántico vinculado al cuerpo humano que refiere a la propia composición de *Frankenstein*.

La exigencia de una consorte como cifra de lo vincular por parte de la criatura se alinea, entonces, con su conceptualización del conocimiento: este es humano, relacional y social. Víctor se encomienda a la empresa, pero finalmente la interrumpe para no tener que “imponer esta maldición sobre generaciones futuras” (p.180). Esa interrupción expone otra insoslayable diferencia entre el personaje creador y el personaje creado en relación a la

posibilidad de un futuro. Mientras que la propuesta de la criatura lo confirma en su condición de Prometeo moderno –ya no roba ese conocimiento, lo exige para conservar la humanidad propia y la del resto de los seres humanos– la negativa del científico a desarrollarla es una de las mayores muestras de su enajenación. La propia criatura así lo advierte: “El cuadro que te presento es pacífico y humano y debes reconocer que sólo podrías oponerte por un capricho de poder y de crueldad” (p.157). Es justamente ese capricho de poder y de crueldad, como expresión de la pedagogía de la objeción, lo que prevalece y consolida el estatuto de Víctor como el monstruo del *petty experimentalist*, que ya ha perdido su humanidad. No solo priva a su criatura de compañía, sino a sí mismo ya que lo que sigue es la muerte de Elizabeth, su flamante esposa, a manos de su creación, quien le advierte que, de no cumplir con su promesa, se haría presente en su noche de bodas (p.182).⁹ Al respecto, Randel plantea:

Al destruir la criatura femenina, Víctor mata la mejor esperanza de liberación para la sociedad. En la ficción de Mary Shelley, ella guarda el potencial de restaurar el equilibrio humano en una formación social netamente masculina, al reemplazar la repulsión y la irresponsabilidad con amor y cuidado. Ella ofrece conexión humana en lugar de una disyunción que aísla (2007, p.200).

Mediante su decisión, Víctor aniquila toda posibilidad de redención, tanto de sí mismo en tanto *petty experimentalist*, como de la criatura, pues una compañera acabaría con su dolorosa soledad. Su creación intenta ilustrarlo, razonar con él (Shelley, 2006, p.155 y ss., p.182), pero el científico no puede entender su propuesta como solución a un problema que él ha

⁹ En la versión de 1831, Mary Shelley agrega la siguiente información sobre el personaje: “Gracias a los esfuerzos de mi padre, una parte de la herencia de Elizabeth le había sido restituida por el gobierno austríaco. Una pequeña propiedad en las costas de Como le pertenecía (209)”. Elizabeth es heredera y propietaria, aunque, dado su fatídico destino, por poco tiempo.

desencadenado y, al condenar a su creación a la misma alienación a la que él mismo se ha condenado, termina por deshumanizarse: ya no hay conexión humana posible.

La criatura parece confirmar este sentido derrotista cuando afirma que morirá en la pira que él ha de erigirse (p.242-243), pero esa muerte solo se anuncia, no se narra. Walton concluye así la novela: “Tras decir esto último, saltó por la ventana de la cabina a la balsa de hielo que estaba junto al buque. Pronto fue arrastrada por las olas y se perdió en la oscuridad y la distancia” (p.244). Lo último que se narra no es la muerte, sino un movimiento. Como este trabajo ha explicitado, el desplazamiento se inscribe en *Frankenstein* tanto a nivel temático como formal en cuanto procedimiento de composición de la monstruosidad, en relación íntima con lo humano: quien se pierde en la oscuridad y la distancia es una criatura que ha aprendido a ser humana.

Reflexiones finales

La lectura de *Frankenstein* aquí desarrollada se articula sobre el procedimiento de la inversión que la propia Mary Shelley señala en su introducción a la tercera edición de su novela: lo que se califica como monstruoso es, en realidad, lo humano. Desde esta perspectiva, lo monstruoso es, paradójicamente, cumplir con la promesa de la Ilustración: acceder al conocimiento, producirlo, compartirlo –la paradoja conlleva la denuncia de los límites del proyecto ilustrado, por no aceptar ni hacerse cargo de su propia propuesta–. Quien lleva esta tarea a cabo es la criatura del científico que da título a la novela y es, por eso, que este trabajo propugna que es él el verdadero Prometeo moderno, en cuanto accede al conocimiento furtivamente y lo hace extensivo a sus pares. Distanciándose de la pedagogía

de la objeción en la que se forma Frankenstein como *petty experimentalist*, el monstruo humano corporeiza, en el marco de la Europa posrevolucionaria, las ideas de que la humanidad se aprende y hacerlo constituye un derecho, que el conocimiento es condición *sine qua non* de esa humanidad y que tanto la humanidad como el saber son relacionales y sociales por naturaleza. La criatura monstruosa es, entonces, una necesidad narrativa en un contexto que se torna cada vez más reaccionario y que exige a los lectores que se comporten como ella: cada nivel diegético opera como el cobertizo desde el cual la criatura aprende de manera clandestina y, al pasar de una narración a otra, de una voz a otra, actuamos de la forma en que desea la criatura –vinculando, conectando, lo que se encuentra en continuo desplazamiento–. En esa lectura subrepticia, el lector comprende, como advierte la propia autora, que lo *hideous* no es el monstruo, sino que ha cumplido la promesa de una sociedad que no puede estar a su altura: se ha instruido, se ha humanizado.

Referencias bibliográficas

Asma, Stephen (2009). *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford University Press.

Baldick, Chris (1987). *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity and Nineteenth-century Writing*. Clarendon Press.

Beal, Timothy (2002). *Religion and Its Monsters*. Routledge.

Botting, Fred (1991). *Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory*. Manchester University Press.

----- (1996). *Gothic*. Routledge.

Butler, Marilyn (1981). *The Arts in an Age of Revolution. 1760-1790*. Oxford University Press.

Cohen, Jeffrey Jerome (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. University of Minnesota Press.

Davies, Surekha (2013). "The Unlucky, the Bad and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment". En Dendle, Peter J. y Mittman, Asa Simon (eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Ashgate, pp. 49-76.

Fiedler, Leslie (1979). *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Simon and Schuster.

----- (2024). *La tiranía de lo normal*. Traducción de Cecilia Lasa. Prometeo.

Freud, Sigmund (1992). "Lo ominoso". En *Obras completas. Tomo XVII*. Traducción de José Luis Etcheverry. Amorrortu editores, pp. 215-252.

Ledesma, Jerónimo (2006). "Introducción". En Shelley, Mary (2006). *Frankenstein*. Traducción de Jerónimo Ledesma. Colihue, pp. I-CXV.

Mellor, Anne (1989). *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. Routledge.

----- (2007). "Making a Monster". En Bloom, Harold (ed.), *Mary Shelley's Frankenstein*. Chelsea House Publishing, pp. 43-60.

Mittman Asa Simon (2013). "Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies". En Dendle, Peter J. y Mittman, Asa Simon (eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Ashgate, pp. 1-15.

Randel, Fred V. (2007). "The Political Geography of Horror". En Bloom, Harold (ed.), *Mary Shelley's Frankenstein*. Nueva York: Chelsea House Publishing, pp. 185-212.

Shelley, Mary (1994). *Frankenstein*. Penguin.

Editorial
Cuarenta Naipes N° 12
Junio de 2025

(2006). *Frankenstein*. Traducción de Jerónimo Ledesma. Colihue.

Zimmerman, Lee (2007). “*Frankenstein, Invisibility and Nameless Dread*”. En Bloom, Harold (ed.), *Mary Shelley’s Frankenstein*. Chelsea House Publishing, pp. 213-234.