

GUILLERMO DEL TORO

Mary Shelley o la Galatea moderna

Traducción del inglés de Marén García

TODO ARTE es autorretrato.

Todo relato es autobiografía.

El verdadero norte de la vida es la muerte.

Éstas son algunas de las verdades que evidencia la obra de una adolescente que escribió una pieza de narrativa fantástica hace doscientos años. Un hermoso relato de pérdida y dolor que, al ser fantástico, le permitió revelar su yo verdadero.

Quizá yo tenga poco que agregar a las notas eruditas y meticulosas que se hallan en este espléndido volumen que el Sr. Klinger ha conformado. En el volumen que tienes en las manos encontrarás

Fotograma de la película *Frankenstein*, 2025.



CINE

021

021

erudición y pasión por igual. Ésta bien podría ser la mejor presentación del libro de Mary Shelley o, al menos, una piedra angular por consultar una y otra vez.

Con esto en mente, lo único que puedo ofrecer es a mí mismo. Puedo brindar algunas observaciones personales —amor y un poquito de autobiografía— al hablar sobre un libro, un personaje y una escritora que transformaron mi vida por completo.

El logro monumental de Mary Shelley crece considerablemente ante nuestros ojos cuanto más sabemos del contexto en el que el libro fue creado.

Como todos los grandes movimientos, el Romanticismo nació de la furia y la necesidad: la de instaurar en el mundo un nuevo modo de mirar, una forma de combatir la imperiosa certeza científica, de comprender la profana uniformidad de la mecanización y la necesidad de rescatar lo numinoso y lo emocional por encima de todo. Para citar a Lord Byron: “El gran objetivo de la vida es la sensación, sentir que existimos, aun cuando duela”.

La ironía de todo esto es que el Romanticismo se consideraba iconoclasta y rebelde, y que, a pesar de ser un movimiento que miraba fijamente hacia el pasado, se volvió moderno a fondo.

Era contracultural frente a lo establecido, la academia y las costumbres puritanas de la época porque buscaba sus raíces en la desafiante intersección del amor y la muerte, en el equilibrio poético entre la pérdida y la pasión, la condena y el deseo.

El Romanticismo fue un movimiento exuberante y joven; buscaba la fuente del verdadero arte en el cruce de todas las dicotomías. En los fantasmas, los monstruos y el misterio —todos, elementos esenciales de nuestro pasado— encontró una forma de luchar contra las pesadas narrativas y valores que domi-



Samuel John Stump, mujer desconocida, antes identificada como Mary Shelley, 1831. National Portrait Gallery, Londres ©.

naban el arte avalado por la sociedad. Rompió todo lazo con la razón y, con un alarido rebelde, engendró un mundo de dioses y monstruos.

La música, la pintura y la literatura están embebidas en una pasión y un abandono atroces. La poesía de cementerio rumia sombríamente en torno a la muerte y la decadencia, pero se distingue del *memento mori* al encontrar melancolía y deseo en ellas, tal vez porque poseemos una comprensión innata de que nuestro estado permanente es “no ser”, de que nuestro estado encendido —la vida— es sólo transitorio y preciado. El llamado del abismo es el llamado de la Madre Oscuridad, que arroja eternamente Su sombra sobre nuestro breve destello.

El verdadero norte de la vida es la muerte.

Mary W. Shelley nació en un mundo de hombres. Algunos perniciosos y otros benignos, pero todos firmemente al mando. En el mejor de los casos, una

mujer podía encontrarse con una figura pigmalionesca que le concediera su benigno prejuicio y pretendiera darle vida.

No obstante, Shelley era una rareza preciosa. Al haberse criado en un hogar ilustrado y estar dolorosamente familiarizada con la pérdida real, la ausencia la moldeó tanto como el conocimiento y, en su soledad, encontró su espíritu —un espíritu que no halló ningún beneficio inmediato en la herida feroz que dejaron en su corazón la pérdida de su madre, su hija y su hermana, así como la distancia infranqueable que sintió de su padre.



Jean-François Gigoux [artista] y Célestin Nanteuil [litógrafo], *Pigmalión y Galatea*, ca. 1852-1862. Metropolitan Museum of Art ©.

En aquel entonces, al igual que ahora, los hombres tenían el juego amañado social y existencialmente: un juego de serpientes y escaleras, en el que todo era serpientes para ella y todo escaleras para ellos. Milagrosamente para nosotros, Mary encauzó su soledad y opre-

sión desgarradoras y conjuró un libro que estaba destinado a sobrevivir y eclipsar los de la mayoría de sus contrapartes masculinas. Esta Galatea moderna cantó más fuerte y claro y demandó que todas las manos moldeadoras a su alrededor la soltaran.

Sus preguntas, como las de Milton, se volvieron universales, preguntas ontológicas. El exquisito Vía Crucis que confeccionó para su criatura apela a todos los marginados y seguirá haciéndolo en los siglos por venir.

Pues, si el Infierno son los otros, la criatura lo experimenta como ningún otro protagonista anterior o posterior a él. Y cuando reconoce su verdadera súplica y las circunstancias implacables de su existencia, se propone matar a su Dios, buscarlo y maldecirlo, pues en lugar del amor elige la única emoción de la que puede disponer a voluntad: el odio. Pero, como en todo arte, el elemento decisivo en esta composición es la paradoja: cuando silencias a tu Dios, cuando te liberas de él y te percatas de que él mismo era un hombre solitario —simplemente un hombre—, entonces terminas por descubrirte completa e inexorablemente solo.

La virtud de esta obra maestra yace en el hecho de que opera con pureza en distintos niveles. Primero, al emplear una narrativa que cambia de puntos de vista teje una urdimbre fascinante: una carta, un testimonio y una plegaria de tres hombres en su búsqueda de sentido —el capitán, el científico y la criatura—. Su trama y flujo son absolutamente cautivadoras y las inclementes circunstancias de todos usurpan la alianza emocional del lector una vez tras otra.

En otro nivel, la obra es una parábola perfecta, si bien se propone brindar una verdad por demás inmisericorde. La parábola se suele emplear para alumbrar la mente, para arrojar luz sobre el

conocimiento, pero Shelley la usa para calibrar la profundidad de nuestra desolación cósmica: la soledad esencial de nuestra existencia. A diferencia de Milton, ella no se lamenta por la pérdida de un paraíso; más bien nos revela que nunca existió tal cosa. Al acoger estas verdades despiadadas y no hallar alivio en ninguno de los consuelos institucionales que la iglesia, el Estado o la fe ofrecían, Shelley confecciona una parábola de lo más contemporánea, casi imposible de sobrepasar y capturar en cualquier otro medio.



Cartel de la película *Frankenstein*, 2025.

En la imaginación popular, y quizá con justa razón, la criatura y su creador se han fundido en una sola figura y comparten un solo nombre. Ahora Frankenstein se sitúa junto a los más raros especímenes —la figura literaria que trasciende su origen—. Estas figuras se emplean coloquialmente para representar uno o varios conceptos y se convierten en frases hechas. Drácula, Tarzán, Holmes, Watson, cada uno de ellos ha

sido venerado en tantos medios como podemos consumir —libros ilustrados, cómics, cine, televisión, radio, obras de teatro, figurines, estatuas, juguetes, nombres de calles, municipalidades— y podemos usarlos en nuestra lengua vernácula: “Él es un clásico _____”, decimos, y es inteligible incluso para quienes apenas tienen las nociones más vagas de la fuente literaria.

Si vemos a la criatura como un tambaleante ensamblaje de partes del cuerpo (humanas y animales por igual) y consideramos su dolorosa búsqueda hacia la iluminación, llegaremos a una pregunta interesante: “¿En dónde yace el alma? o, dicho de otra forma, ¿de dónde provino esa chispa?” ¿Se alojaba en el tórax?, ¿en el corazón?, ¿en un antebrazo discordante? ¿O el ensamblaje de estas partes era una invocación de planos etéreos, una construcción que pedía ser habitada?

Lo mismo puede decirse de las muchas partes que animan la novela, puesto que, sí, las aficciones de las criaturas son, de un modo algo oblicuo, una autobiografía de Shelley. Pero, de nuevo, ella no sólo habla de sus propios trayectos y penurias emocionales y espirituales, también nos brinda una suerte de bitácora que atraviesa regiones con las que se familiarizó y un catálogo de las nociones científicas y filosóficas que más la intrigaron. Estas preocupaciones modernas, la tensa tregua entre ciencia y religión, entre máquina y ser humano, permean la obra. Creo entonces que el alma del libro reside en la combinación improbable de todos estos elementos que, por primera vez en la historia de la humanidad, buscan recobrar nuestro asombro con base en lo fáctico y no mediante el atavismo y el tótem. Para muchos, el libro da luz a un nuevo género: la ciencia ficción. Se puede debatir a favor o en contra de esta idea, porque

clasificar es confinar y, como todas las grandes obras, *Frankenstein* tendría que romper las ataduras de un solo estante y encontrar su fuente vital como meditación filosófica, relato espiritual, historia de terror y advertencia fatídica sobre la ciencia y sus límites.

La llama de la inteligencia de Shelley ardía con mayor luminosidad que la de sus contemporáneos y la novela surgió como una explosión de toda la materia combustible que estaba a su disposición; las huellas calcinadas que dejó delinean un retrato perfecto de su mente y alma.

Se ha dicho repetidas veces que, entre los relatos invocados aquel “año sin verano” en Villa Diodati, es el suyo el que perdura. El cuento seminal del vampirismo de Polidori se transmutaría en el Drácula de Stoker; Byron y Percy Shelley apenas engendraron uno o dos conceptos estériles. Pero su relato encontró la verdadera inmortalidad y de este modo llegó hasta mí.

Se requiere una disposición particular para ser una niña que observa las gárgolas mientras los demás cantan himnos al Señor en la iglesia. Me inclino a pensar que, como yo, ella se sentía más en casa entre los desahuciados que con los ganadores. La historia la escriben los vencedores, pero son los desfavorecidos quienes suelen narrar el arte.

Toda la vida estuve enamorado de los monstruos; eso es un hecho. Descubrí a Frankenstein por medio de las películas, como la mayoría de la gente, y quedé embelesado por la creación de Karloff y Whale. Fue unos años más tar-

de, al comienzo de la adolescencia, que me encontré con una edición de bolsillo de la obra de Mary Shelley. Lo primero que me sorprendió fue el artefacto literario —era la primera novela epistolar que había leído— y el hecho de que, de muchas maneras, guardaba poca semejanza con sus contrapartes fílmicas.

El libro de Shelley me conmovió hasta las lágrimas. Lloré por el monstruo y admiré su sed de venganza. Me hablaba de las contradicciones esenciales del espíritu y el mundo. Y más allá de la tragedia de todo aquello, una noción que me resultó demoledora salió a la superficie: el villano de la obra es la vida. “Ser” es el mayor castigo y la única bendición que recibimos; y, ante la ausencia de amor, es el Infierno.

La esencia romántica estaba allí, una idea bien expresada por aquel otro romántico, Chopin, quien una vez declaró: “Morir es el acto más eminente del hombre. ¿Y cuál podría ser el peor? Nacer”.

Lo que me resulta fascinante es que el Romanticismo estaba respondiendo a una noción eminentemente moderna: el hombre no tiene más compañía que el hombre. Somos la plaga y la poesía, y somos presos de las nociones, de la mirada de los otros sobre nosotros.

El inadaptado social, el ser alienado, alcanza la culminación con la Revolución Industrial y la soledad multitudinaria de las grandes ciudades. El nacimiento del monstruo coincide con estas preocupaciones modernas —cobra vida en el momento exacto en que las máquinas creadas por nosotros usurpa-

La imposibilidad de morir es, para mí, la mayor de las tragedias del monstruo: el hecho de que su creador le diera una buena constitución y un cuerpo que perdura a pesar de sí mismo, de su soledad y desesperación.

ron nuestra función y superaron nuestra destreza y velocidad, desplazándonos hacia el anonimato—. La última campaña de la labor artesanal —y, con ella, de la identidad— viene acompañada de la producción de bienes de consumo masivo y del acarreo de las multitudes hacia alojamientos de construcción uniforme para servir a estas máquinas.

Siempre me ha parecido que los rasgos de ciencia ficción en *Frankenstein* derivan del deseo de Shelley de exonerar a los villanos existenciales del pasado —el demonio y el pecado— y de adoptar lo racional sólo como herramienta para plantear preguntas más profundas y urgentes, no circunstanciales, sino universales.

Al igual que Goethe, Shelley parece tener una comprensión innata de la arrogancia del conocimiento. Recurre a

la cirugía, el galvanismo y la química sólo para dar audiencia al solitario desdichado que somos todos. La imposibilidad de morir es, para mí, la mayor de las tragedias del monstruo: el hecho de que su creador le diera una buena constitución y un cuerpo que perdura a pesar de sí mismo, de su soledad y desesperación.

No existe, a mi juicio, un final más devastador en la historia de la literatura que: “Con estas palabras, saltó de la ventana del camarote hacia la balsa de hielo que yacía cerca del navío. Muy pronto lo arrastraron las olas y se perdió en la oscuridad y la lejanía”.

Creo que Shelley recurre a la ciencia para evitar un origen divino o la unión carnal como mecanismos de alumbramiento para su criatura. Se intenta apartar del discurso habitual en torno al bien y el mal en favor de uno de orden



Fotograma de la película *Frankenstein*, 2025.

mayor: el hecho de que todos somos anomalías —seres antinaturales nacidos de padres espiritualmente yermos—. Y no es casual que eligiera la Nada para poner en escena el último diálogo entre Padre e Hijo, un gélido infierno ausente de calidez, donde la vida parece imposible. Eleva la teatralidad de este encuentro al situarlo en el paisaje más abstracto del mundo entero, uno de los más simbólicos.

En el instante mismo de su origen, Shelley intercambió su vida con la de su propia madre. Durante menos de dos semanas, reposó en sus brazos maternos antes de perderla en la tumba, el único lugar en el que la visitaría, y su alegría se tiñó para siempre de dolor y de esa escisión primordial. Su origen fue la muerte; la vida, su maldición. Como su criatura, experimentó el dolor, se aceró y halló en el aprendizaje de palabras la única forma de entonar su soledad.

Inmensas tragedias caerían sobre ella, más de las que la mayoría de las mentes contemporáneas podrían soportar. Es absolutamente comprensible que se creyera maldecida. Casi todas las personas a las que amó las perdió y la posteridad nunca se le ofreció como consuelo a la artista. Siempre me ha impresionado de un modo similar al de las hermanas Brontë: la mayoría de la gente querría viajar en el tiempo para conocer a grandes gobernantes o exploradores; a mí me encantaría viajar atrás para contemplar la vida con estas mujeres excepcionales —escucharlas hablar, caminar a su lado por playas frías o páramos, bajo cielos imposiblemente féreos—. Nací en un lugar soleado en medio de un país soleado, pero en mi interior guardaba una afinidad por el mismo espíritu que animó su melancolía y su arte.

Había visto la película de Whale y vi la novela de Shelley en formato de bol-

sillo publicada por Bruguera (mi editorial de cabecera hacia finales de los sesenta y comienzos de los setenta). Al ser de importación, el libro no era barato. Ahorré el dinero que recibía los domingos durante un par de semanas y lo compré. Lo leí en una sentada y, al llegar al final, estaba en lágrimas. Fue mi camino a Damasco. Esclareció la razón por la que amaba a los monstruos, mi afiliación con ellos, y me mostró cuán honda y transformadora podía ser la parábola de un monstruo —cómo podía funcionar como arte y de qué modo podía atravesar la distancia y el tiempo para convertirse en un paliativo contra la soledad y el dolor.

Y aquí nos hallamos, dos siglos más tarde, depositando fielmente flores a esta narradora exquisitísima, esta Galatea extraordinaria que rehusó que su circunstancia la moldeara y nos dio la vida a todos. E intentamos, a cambio, ayudar a su criatura a mantenerse con vida; nos afanamos en convertir una maldición en bendición.

Esperamos que en cierto modo, de alguna manera, nuestra gratitud, nuestro amor, pueda alcanzar al monstruo como un rezo murmurado, como un canto lejano. Y soñamos que quizá pueda detenerse —en medio de la tundra congelada y el viento vociferante—, volver la cabeza y mirar atrás. A nosotros. Y esperamos que pueda reconocer en nuestros ojos su propio anhelo y que, acaso, caminemos el uno hacia el otro y descubramos un calor tenue en nuestro abrazo. Y entonces, aunque sea por un momento, no nos sentiremos solos en el mundo. 

Este ensayo aparece en *The New Annotated. Frankenstein* (Liverigh, 2017) y se reproduce con la autorización de Guillermo del Toro y Bertha Navarro.