

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Frankenstein: ¿cadenas a la creación?

Autor/es:  
Freixas, Ramón; Bassa, Joan

Citar como:  
Freixas, R.; Bassa, J. (1991). Frankenstein: ¿cadenas a la creación?. Nosferatu. Revista de cine. (6):56-65.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/43309>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

# Frankenstein: ¿cadenas a la Creación?

Ramón FREIXAS  
Joan BASSA



# The EDISON KINETOGRAM

VOL. 1

LONDON, APRIL 15, 1910

No. 1



Boris Karloff, el Frankenstein por antonomasia, que dio vida al personaje en la mítica versión dirigida por James Whale en 1931. A la derecha, el primer Frankenstein de la historia del cine, a saber: la versión de 1910 de J. Searle Dawley.

En los primeros años del siglo XIX, el mundo vive uno de los períodos más dinámicos y creadores: la revolución industrial. A su sombra, y sólo hasta cierto punto enfrentada con ello, encontramos el romanticismo apasionado y nostálgico, que pronto será barrido por el realismo burgués. Pero dejemos este contexto febril y vital, y trasladémonos a la apacible Suiza para hallar las raíces de Frankenstein. En la Ginebra de 1816, habitando a orillas del Lemán, Byron y Shelley, dos de los grandes románticos ingleses, viven unos meses de reposo (1). Una noche de tormenta, el 15 de julio, cruzan con sus amigos una apuesta: cada uno deberá escribir un relato de horror. Ninguno de los dos cumplió, pero hubo alguien que decidió seguir adelante y escribir la historia propuesta. Era la esposa de Percy B. Shelley, Mary Wollstonecraft, que, a partir de una idea original, dio a luz su "*Frankenstein, el Prometeo moderno*". Nacida el 30 de agosto de 1797 y fallecida en Londres el 1 de febrero de 1851, su itinerario vital se encuentra sembrado de los usuales avatares propios de todo aplicado escritor romántico: huérfana de madre, olvidada por su padre y odiada por su madrastra. Escapa de su familia matrimoniando con Shelley, enlace que, pese a su breve duración -seis años-, le acarreará un sinfín de problemas al tener que competir con su hermanastra y con su propia hermana, también enamoradas de Shelley, perder prematuramente su primer hijo, ver morir a su hermana y a otro hijo, soportar los amoríos italianos de su esposo y, finalmente, la muerte de éste en un naufragio. Desde este instante, al margen de su probado talento (habla cuatro idiomas amén del inglés: griego, latín, francés e italiano), se dedica a la literatura, publicando, "*Frankenstein*" aparte, títulos como "*The last men*", "*Lodore*", "*Mathilda*" o sus memorias "*Shelley memorials*", alternándolo con estudios biográficos de personalidades del renacimiento italiano como Boccaccio, Maquiavelo o Petrarca, colaboraciones en revistas, etcétera.

A pesar del aval de tan arraigada base literaria, no encontramos casi adaptaciones hasta el decenio de los 30, comúnmente denominado la *Edad de Oro* del género. Una excepción es **Frankenstein** (J. Searle Dawley, 1910), producción de la *Edison Kinetogram*, que constituye el bautismo de fuego del mito y que merece de Gérard Lenne, entre otros autores, un elogioso comentario.

El verdadero inicio del mito cinematográfico se produce, empero, cuando la *Universal* se dedica de lleno a producir films fantásticos poblados por una variada gama de monstruos. Después de algunas pruebas dirigidas por Robert Florey (2), con Bela Lugosi como la criatura, James Whale es el encargado de rodar la obra, utilizando a Boris Karloff en el papel del monstruo. El film describe la peripecia del doctor, con todos los rasgos del pequeño burgués, egoísta y algo ridículo que, en un momento de obnubilación, da rienda suelta a su talento y crea a Karloff. Inmediatamente contrito de su acto, intentará educarlo y, ante su fracaso, será el primero en querer exterminarlo. Si bien la parábola del film es bastante transparente, de un cauteloso conservadurismo, en este contexto sobresale, casi de forma autónoma, la significación de la criatura. Un ser creado a pesar suyo, que se encuentra con una mente alterada, conllevándole a actuar en base a ingenuos razonamientos primarios que su sobrehumana fuerza aplicará con rudeza. Actuando sólo en orden a impulsos como el miedo ante el fuego, la libertad como alternativa a la celda o la hermosa escena en que, jugando con la niña, la lanza al agua con la esperanza de que flote como las flores, la criatura atraerá las iras de todos al no integrarse en el universo estabilizado de la sociedad de su creador. La única salida posible es la de su muerte, entre las llamas del molino al que le han empujado los extravagantes lugareños vestidos de tiroleses que puntúan las escenas folklóricas de la película.



El segundo apunte de Whale, **La novia de Frankenstein**, narra, a partir de un preámbulo interpretado por la Shelley *in person*, la supervivencia del monstruo al incendio del molino, quedando libre para vagabundear por el mundo, no sin antes haber liquidado a la familia de la niña ahogada. Tras intentar una pacífica convivencia con el género humano, esperanzado con la comprensión recibida de manos del ciego anacoreta (otro paria), se verá rechazado, preso en el pueblecito y finalmente refugiado en la paz de un cementerio (¡qué más marginados que los cadáveres!). Entre tanto, Victor Frankenstein recibe la visita del infame doctor Pretorius, dedicado a la cría casera de adultos probetas, vulgo *homúnculos*, y decidido a fabricar un ejército de seres esclavizados, amén de una compañera para Boris Karloff. Ante la negativa del barón, Pretorius recurre al chantaje, secuestrando a Elizabeth, la cursi esposa de Frankenstein. Con la Criatura en su poder, casualmente hallada en el cementerio, el barón -muy en contra de su voluntad- deberá acceder a las pretensiones de Pretorius.

**La novia de Frankenstein** es el magnífico marco de una apasionada lucha entre el Bien y el Mal, combate a muerte entre ambos demiurgos, un Victor reacio a repetir el pecado que ya una vez cometió y le condujo al fracaso moral y capaz de convertir en virtud los pasados errores vía el arrepentimiento redentor; en cambio, Pretorius es el ser de las tinieblas, horrendo espécimen de una humanidad dudosa, mucho más que la Criatura (que asiste impávida a la batalla). Si Pretorius es ambición, y Frankenstein coacción, la Criatura es el único personaje con sentimientos puros, humanos. Frustrado por su imagen deforme, habiendo aprendido, sin embargo, los suficientes rudimentos del lenguaje como para entender y hacerse comprender, espera anhelante la llegada de un ser similar a él para romper su soledad. Su sensibilidad se ha desarrollado hasta el punto de llorar de emoción al ser tratado como ser humano, hecho que comporta su inclusión entre los hombres por derecho propio. Siguiendo con esta línea de lucha adversa contra los elementos, que potencia el nudo dramático del film, al asumir su soledad y la incompreensión de que es objeto por el mundo, se encuentra la fase de su contacto con la artificial hembra (Elsa Lanchester, curiosa paradoja la circunstancia de hacer interpretar a la misma actriz el rol de criatura femenina y de Mary Shelley), creada al alimón por los dos científicos. Ella, sin embargo, no le mira

**La novia de Frankenstein** (James Whale, 1935). Elsa Lanchester y Boris Karloff se encargaron de dar vida a los protagonistas del romance.

con muy buenos ojos, horrorizada por su (la de él, no la suya) monstruosidad, lanzando un desgarrador alarido ante el fin que le espera. Grito que destrozará el alma de la Criatura que, despechada, sólo pensará en acabar con su vida -la de ella, y la del malvado Pretorius-, dejando escapar, eso sí, a la tierna pareja, Victor y Elizabeth, que contemplarán cómo explota la siniestra torre de Pretorius. Final feliz donde la Criatura blasfema acaba con el sacrilegio, redimiéndose a sí misma con el fuego purificador tan utilizado en estos casos. El drama de la Criatura, eje de la película, estará articulado en el repudio social que padece, no por su maldad, sino por su anormalidad. En una sociedad dotada de rígidos códigos sociales la aparición de alguien ajeno a ellos, extraño, deviene una provocación. Y dicho cuestionamiento, inevitablemente, debe ser eliminado. Si todo está previsto, lo imprevisto es necesariamente subversivo. En el caso de la Criatura, además, nos encontramos con una doble provocación, pues no hay que olvidar que si sólo Dios puede crear vida, Victor Frankenstein ha cometido un blasfemo sacrilegio al animar al monstruo. Dada la circunstancia de que por el expediente del arrepentimiento el barón se redime, es el más débil quien deberá pagar los platos rotos.

La estirpe prosigue reemplazando al barón por su hijo Herbert en **La sombra de Frankenstein** (Rowland V. Lee, 1939), empedernido defensor de la memoria y actividades de su ilustre progenitor, que en visita turística al destrozado castillo, amén de la tumba de papá, de la que sustituirá su epitafio de "creador de monstruos" por "creador de hombres", encontrará al jorobado Igor cuidando de la Criatura (otra vez Karloff), que sobrevivió indemne a la última explosión y que -por cierto- ha cambiado la astrada americana por una pelliza de lana. Primer jalón de la incipiente degradación a que se verá sometida la serie por la *Universal*, cuyo síntoma más alarmante es la pérdida de protagonismo del doctor, precisamente por dejar de serlo, supeditado a los manejos del malcarado Igor. Como es de rigor, al final la muerte alcanza a todos, quedando el monstruo sepultado en un pozo de lava (otra vez el fuego), del que saldrá tres años después (1942) al destruir los "pacíficos" lugareños todo vestigio del castillo de Frankenstein en **El fantasma de Frankenstein**, de Erle C. Kenton, siendo rescatado por otro resucitado, el chepudo Igor, marchando ambos al encuentro del hijo menor del barón, Ludwig, que, presionado por el ambicioso Igor, accederá a una nueva operación destinada a intercambiar el atontado cerebro del monstruo (Lon Chaney, Jr.), convertido ya en un desastre ambulante, por el suyo, deviniendo así, según él, un superhombre. Por





**Frankenstein y el Hombre Lobo** (*Frankenstein Meets the Wolf-Man*, William Neill, 1943).



**La zíngara y los monstruos** (*House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944).



**La mansión de Drácula** (*House of Dracula*, Erle C. Kenton, 1945).

cuestión de grupo sanguíneo, falla el invento; y la Criatura, ya con la mente de Igor, provocará otra explosión (y van...), de la que sólo escaparán la hija de Ludwig y su amado. Notemos que de la humanización presente en los tres títulos precedentes no queda ni rastro, siendo un bruto sin maneras, inestable emocionalmente, si no carente de emociones; más que una Criatura humana artificial se ha convertido en un robot algo estúpido y sin la riqueza facial que despedía Karloff. Si en **La sombra de Frankenstein** se conserva aún el ambiente, la tensión emocional convergiendo en una realización honesta, manteniendo en alto todavía la dignidad del éxito de Whale, **El fantasma de Frankenstein** brilla por la ausencia de todo ello, y -además- resulta ser el prólogo de catástrofes venideras.

Hablando de debacles, **Frankenstein y el Hombre Lobo** (William Neill, 1943) inauguraré la serie de cócteles "monstruosos" constituyéndose en otra caída del mito. En esta ocasión el licántropo (Lon Chaney, Jr.) recorre Europa buscando la cura de sus males, topándose con el profesor Mannering, empeñado en sacar al monstruo (un decadente Bela Lugosi, ¡por fin! en el papel que rechazó en 1931) de su letargo; enfrentados en un penoso combate de boxeo, que concluirá en la mitad del tiempo reglamentario, al ser dinamitada, otra vez, la mansión por los "pacíficos" aldeanos. Pero la Criatura no reposará en paz. Kenton realiza un par de puzzles con **La zíngara y los monstruos** (1944) y **La mansión de Drácula** (1945) donde la criatura, en manos de sabios locos, intenta esconder su vergüenza amparada en fugaces apariciones. Destaquemos la componente alucinada en esos entrecruzamientos de diversos monstruos, propiciados por un guión más que inexistente. La puntilla la dieron el par de "graciosos" llamados Abbot y Costello en **Contra los fantasmas** (Charles T. Barton, 1949). Sin comentarios. Sólo lamentar la presencia de Karloff y Lugosi en este engendro.

Parecía que el filón se había agotado definitivamente y que ya nada quedaba por hacer con Frankenstein y su Criatura. Tuvieron que pasar ocho años de silencio hasta que, trasladados a Europa, volvieron a salir de la mano de Terence Fisher, cuando la *Hammer* compró los derechos a la *Universal* de buena parte de sus viejos films, y se lanzó a la producción de películas con los mitos clásicos del Fantástico en cabecera, rodados -al principio- con gran pobreza de medios y con la incertidumbre de su rentabilidad después de tantos años. La primera realización, **La maldición de Frankenstein** (Terence Fisher, 1957), buscada como un tanteo de mercado en aras a proseguir o no según los resultados comerciales la producción de mitos, fue acogida con interés por el público.

Terence Fisher, director bajo contrato de la *Hammer*, entonces una pequeña productora británica y por ello siempre dispuesto a realizar lo que le mandaran, fue el encargado de llevar a término el primer título de la segunda gran época de la historia del Frankenstein cinematográfico. Dejando de lado el tiempo transcurrido desde el díptico de Whale (22 años), las mejores adaptaciones hasta entonces y de donde podría haber partido, Fisher se aleja notablemente, dando su visión particular que trasciende las limitaciones evidenciadas por Whale, tanto a nivel de discurso ideológico como de dirección.

AND NOW FOR DESSERT, THE WIND-UP TALE! IF YOU LIKE DRAMA, REALISM, PATHOS, OR SUSPENSE, HERE IS YOUR MEAT! SIT BACK, RELAX, AND JUST IMAGINE!

# YOUR NAME IS FRANKENSTEIN!



El itinerario innovador de Fisher se inicia con una serie de puntuaciones de diversa gradación y polémica, abarcando toda la amplitud del espectro mítico. Así, la Criatura recibe, aparte de un nuevo maquillaje humanizador (diferente en cada uno de los films), un tratamiento menos importante, otorgándosele una vida más dependiente de su creador. Lejos de la imponente -aunque pétrea- máscara karloffiana, el rostro y figura atribuido a esta Criatura adquiere trazos diferentes, desde la descomposición evidente de Christopher Lee en la primera, hasta el monstruo femenino de **Frankenstein Created Woman** (1966) o la complejidad emotiva del monstruo en **El cerebro de Frankenstein** (1969).

En la saga de Fisher, la criatura, ante la pujante personalidad de su creador, se ve relegada a un segundo término, abandonando su anterior protagonismo, aunque su presencia continuará siendo el eje de los films, y su creación el motor de las obras. La subsidiaridad de ésta se plantea desde el instante en que deviene un objeto para su creador. Los rasgos humanos, la impotencia de la Criatura ante su estado, quedan marginados para el barón, despreocupado de sus sufrimientos y del fin que le espera. Más que nunca devendrá un objeto, poco espectacular, en manos del doctor, que lo utilizará como un instrumento más de su laboratorio. Un monstruo inmerso en su tragedia de imposible solución en **La maldición de Frankenstein** o poseedor de un atractivo cuerpo en **Frankenstein Created Woman**, donde Susan Denberg es el sujeto de las idas y venidas del

científico. Belleza externa que no borra su odio frente a su creador, preocupado por otras cuestiones. Mientras que en **Frankenstein and the Monster from Hell** (1972) vuelve con un físico monstruoso también repleto de rencor hacia Frankenstein, achacándole el haber prolongado inútilmente su vida. Hemos dejado para el final la más completa personificación de la Criatura en **The Revenge of Frankenstein**, donde Frankenstein, con la impunidad de su muerte oficial, se dedicará por fin libremente a sus experimentos. El sujeto que prestará su colaboración (el cerebro) será el deforme Karl, fiel servidor dotado de una humanidad y complejidad insólitas en los ayudantes del barón. Ser sufriente por excelencia, consciente de su deformidad, ejemplo ideal de la ecuación fealdad física igual a belleza moral, se pondrá en las manos de su amo para trocar su aspecto externo en una apariencia más seductora. Consumado el hecho, dotado ya de una evidente belleza que no esconde su artificialidad, empieza su calvario. Tras errar incomprendido por todos, situación que le conduce al crimen, confirmada la monstruosidad con que es visto por los demás, degradándose paulatinamente su nuevo cuerpo, su odio hacia su creador le lleva a presentarse en una mundana reunión aristocrática, denunciando a Frankenstein como inductor de su lastimoso estado al proclamar su auténtica personalidad cuidadosamente ocultada hasta entonces. Tratamiento ejemplar el dedicado a la Criatura, sumida en la dolorosa contradicción de "este sentimiento tan eminentemente gnóstico de estar en el mundo pero sin ser del mundo" (3).

Paralelamente al reflejo de la importancia de la criatura, se impone la hegemonía del científico, como protagonista absoluto y nueva *vedette* en los films de Fisher. Invertida ya de entrada la caracterización del sabio representante por excelencia del orden burgués, Frankenstein asume totalmente su personalidad de destructor de un orden y de unas convenciones morales que se oponen a sus ambiciones creadoras de una nueva forma de vida. Amparándose en este choque entre el barón y la sociedad, Fisher desarrolla ampliamente en su obra la circunstancia de que, para el renacimiento del orden social, es preciso ya no sólo el abatimiento de la Criatura, sino también la desaparición física y todo lo definitiva que permita la pantalla de su hacedor. Cuando el demiurgo asume su papel y se muestra orgulloso y solidario con su "obra", la intransigente comunidad jamás tolerará semejante afrenta. De hecho, el grito de esta sociedad es adoptado por Fisher como título de su cuarta vuelta de manivela: **Frankenstein debe ser destruido (Frankenstein Must Be Destroyed)**, sagazmente traducido como **El cerebro de Frankenstein**.



El personaje de Frankenstein, cómo no, ha sido incorporado con frecuencia al mundo del comic. Arriba, historieta de 1953 aparecida en la revista "Menace"; a la derecha, "Frankenstein's Creation", historieta aparecida en el número 1 de la revista "Frankenstein".

Marginado por sus incómodas teorías, que ponen en cuestión toda una estructura social, luchando contra la rigidez fanática del inmovilismo, el doctor deberá no sólo defenderse a sí mismo, sino también a su obra, con la que llegará a la absoluta identificación cuando en **The Revenge of Frankenstein** comparte el trágico fin de su obra, y, una vez muerto, su fiel asistente transplanta a otro su cerebro, convirtiendo así al barón en otro monstruo. El círculo se ha cerrado al devenir el demiurgo en su propia creación.

La moralidad corrosiva de esta obra maestra se observa ya en su excepcional comienzo, prolongación casi serial de **La maldición de Frankenstein**, donde, esperando su ejecución, Frankenstein logrará escapar a la guillotina al ser reemplazado en el cadalso por el sacerdote que debía reconfortarle en sus últimos instantes. Sutil jugarreta de Fisher, convertido, a sus años, en un mordaz *enfant terrible*.

Si infiel a la descripción física del Frankenstein de la novela (la más próxima recreación del barón se encuentra en **El horror de Frankenstein**, 1969, debida al excelente guionista de los dos primeros títulos de Fisher, Jimmy Sangster), el científico fisheriano será encarnado en toda la saga por un Peter Cushing que compone la mejor *performance* de todos los barones habidos y por haber. El fin no varía, cambia en todo caso la definición psicológica del personaje. Extremadamente idealista, fascinador, perverso en el buen sentido, va perdiendo esa ingenuidad para finalizar en el envilecido, duro, cínico y egoísta barón de las últimas producciones, llegando en ciertos casos a convertirse en un narciso pagano que, orgulloso de su poder, hará que se crea un nuevo Dios, olvidando su condición humana y su patente vejez.

La obra de Fisher se verá además magníficamente potenciada gracias al inteligente uso del color, en ese constante predominio de los tonos fuertes para situaciones tensas, desde el rojo erótico o el negro mórbido a la grisácea

composición de sus interiores carcelarios logrado con el apoyo de extraordinarios operadores como Jack Asher o Arthur Grant. El empleo de sugerentes decorados, fieles ambientadores de la época victoriana y eficaces introductores a un clima de inseguridad y horror, resulta excelente ya en la transcripción de simples habitaciones, ya en el sombrío fulgor con el que nos presentan el laboratorio del demiurgo. Otra de las constantes en la filmografía del director y que dinamiza su obra es el erotismo, tan trabajado por Fisher y fundamento de sus ficciones, que acostumbra a disfrutar de un tratamiento violento. Priman las agresiones, la presencia de caracteres mórbidos y las relaciones de fuerza, y brota pujante en todo momento.

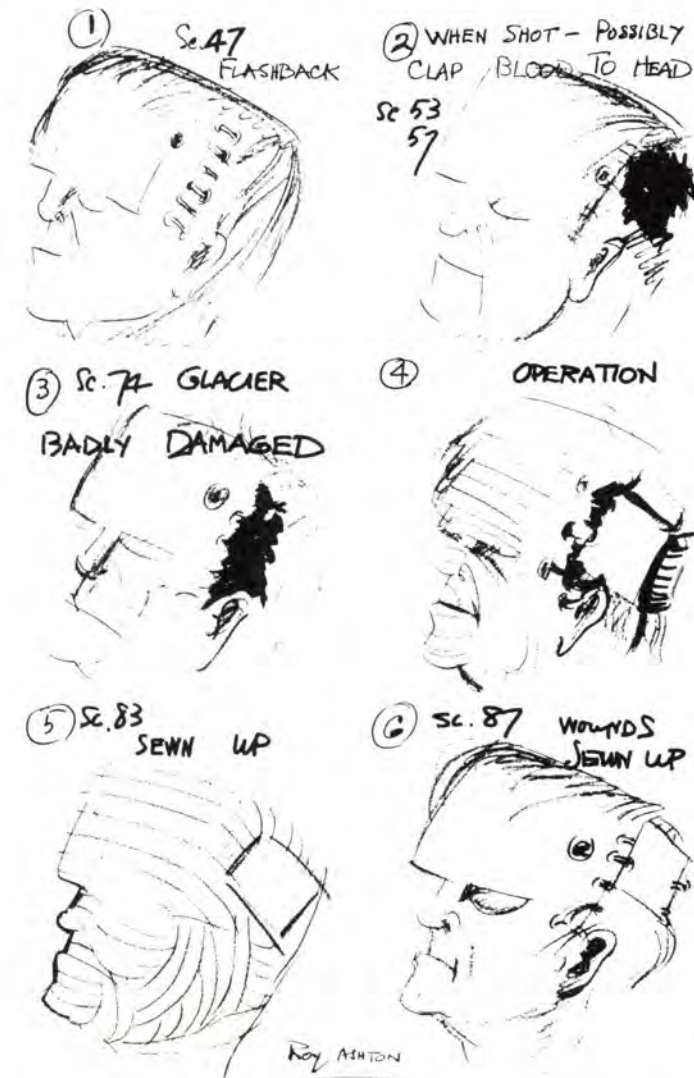
Los componentes citados son algunos de los pilares constitutivos del universo de Fisher. Su expresión se estructura mediante el montaje, elemento esencial al dotar de sentido a su ejemplar planificación, basada a su vez en la pertinencia y cuidada elaboración del encuadre que adquiere en el director profunda significación, al fundir en una relación dialéctica los objetos, la posición de los intérpretes y el decorado. Partiendo de innegables presupuestos realistas nos remite a la sociedad victoriana, radiografiada puntillosamente en su puritanismo. En síntesis, el trabajo de Fisher se asienta en una constante subversión del marco genérico, facilitando un discurso progresista fundamentado en la lucha de unos personajes marginados, tanto contra una sociedad que no intenta comprenderlos, como con sus propios problemas y dramas interiores, magníficamente trazados.



La degradación del personaje de Frankenstein ha conocido personajes y paisajes que nada tienen que ver con Shelley, Whale o Fisher, como **Jesse James Meets Frankenstein's Daughter**(William Beaudine, 1965).



Si la hegemonía, en su vertiente cualitativa, se trasladó a Inglaterra en 1957, ello no fue óbice para que en Estados Unidos siguieran atormentando al mito en producciones cada vez más infames, como el presuntamente rockero, de la temida serie **I Was a Teenage Frankenstein** (Herbert Lee Strock, 1958); la abominable **Frankenstein's Daughter** (Richard E. Cunha, 1958), que retoma la esporádica vena del monstruo femenino con andrajosos resultados; **Frankenstein 70** (Howard W. Koch, 1958), con un agotado Boris Karloff ejerciendo de descendiente del Dr. Frankenstein, el último de la estirpe, que se ve obligado a alquilar su castillo a la Televisión para poner en marcha la misión de todos conocida. En fin... Un nuevo golpe bajo al mito fue el recibido por Marie Frankenstein, decidida a resucitarlo enfrentándose al famoso pistolero en **Jesse James Meets Frankenstein's Daughter** (William Beaudine, 1965), cuyo director parió en otro momento de enajenación el inmortal **Billy the Kid vs. Drácula**. No pueden quedar al margen las cinematografías mexicana y nipona. A la primera se le deben -entre otros obsequios- el catálogo "monstruoso" de **Santo y Blue Demon contra los monstruos** (Gilberto Martínez Solares, 1968), destacando un perverso enano, una momia que ni las de Guanajuato y *last but not least* un cíclope de caucho de rebajas de El corte inglés y un monstruo de Frankenstein (en el film **Franquestein**, toma ya castizos) vilmente impagable. Inoshiro Honda por su parte no pudo resistirse a la tentación de realizar su versión "made in



Bocetos de Roy Ashton para **Evil of Frankenstein** (Freddie Francis, 1964). En la parte superior, la Criatura no consiguió librarse de los malos mejicanos: **Santo y Blue Demon contra los monstruos** (G. Martínez Solares, 1968).

Japan" que tituló **Furankenshutain tai Baragon** (1965), con un joven salvaje transformado en coloso, después de comerse el corazón de la Criatura.

Paralelamente, la *Hammer Films* produjo dos nuevos acercamientos al margen de Fisher. En 1964, Freddie Francis, con **Evil of Frankenstein** vuelve a aproximarse a Whale mediante un monstruo karloffiano y más mecanizado que de costumbre en la productora británica. Tal vez la particularidad más interesante del film responda al tierno idilio entre la criatura y una agradable zingara. Más atractivo resulta **El horror de Frankenstein** (1970), que si bien no se halla a la altura de los guiones suministrados por su director, Jimmy Sangster, a Terence Fisher, es, junto con las obras de éste, uno de los más conseguidos Frankenstein de la historia moderna.

Entrados en la década de los 70, la producción existente se decanta hacia series B o Z ínfimas o títulos de dudoso erotismo, atribuyendo al monstruo falos gigantescos y coartada para cuestionables desmadres -y desmanes- terroríficos y orgiásticos. Tratado por manos irrespetuosas, el mito acabará por caer en un estado de coma permanente. Así, en **Lady Frankenstein** (Mel Welles, 1971), nos topamos con el barón, Lady Frankenstein, su hija y el monstruo, remedo del superhombre nietzscheano, preciosa combinación de magín privilegiado y apolíneo físico (herencia previa del ayudante del profesor y tarado subnormal, respectivamente), creado por la Lady, que concluirá sus días a manos de su "hombre ideal"; triste destino el de la mujer emancipada, como se ve. El mito ha tentado al *underground*, italiano en este caso, con **Necró-**

**polis** (Franco Brocani, 1970), *pensum* heterodoxo donde un monstruo concienciado se dedica a pintar graffitis por las paredes, recitar largos monólogos, escuchar el cuento de Blancanieves... Como postrera muestra citemos la perla de la década -salvo omisión o desconocimiento- encarnada en la producción cuatripartita (EE. UU., España, Alemania e Italia) **The House of the Freaks** (Robert Oliver, 1973), con un ridículo barón que se lanza en su fortaleza a la creación (?) indiscriminada de sujetos, con ambición de monstruos. A saber: un gigante de nombre Goliath, un chepudo, un cavernario del paleolítico, sin especificarse si superior o inferior, el enano de turno y en el no va más de la investigación, construye (sic) dos especímenes, Hans e Igor (¡oh sí!), de apariencia normal (4).

Si los títulos citados más arriba se incorporan al sector de mínimo presupuesto y nula ambición, salvo raras y contadas excepciones, **El jovencito Frankenstein** (Mel Brooks, 1974) y **Carne para Frankenstein** (Paul Morrissey y Antonio Margheriti, 1973) se sitúan en la provincia de las películas con *pedigrée*. Brooks ofreció con su jovencito la mejor de sus parodias. Extenso refrito de la producción *Universal* que, sin aportar nada nuevo, lograba algo inaudito en el director: dejarse ver. La versión auspiciada bajo los efluvios de Andy Warhol es una nueva suma de sangre y basto erotismo, donde un doctor ensimismado en sus experimentos, auxiliado por un jorobado zumbón, es engañado por su esposa, que le pone los cuernos con cualquier macho a su alcance, preferiblemente rudos lugareños. Frankenstein, pues, ocupado en la creación de dos monstruos, macho y hembra, desespera ante la falta de erección del primero, que hace caso omiso a los atractivos de su pareja. En fin, todo ello acaba en una orgía sangrienta, todos apelotonados en un batiburrillo sugerente, homenaje surrealista al pinchito moruno.

Asistimos, a lo largo de todos estos años, a la descomposición paulatina del mito. De **Necrópolis al Frankenstein a la italiana**, de Armando Crispino, con la salvedad de Sangster y Fisher, el mito se disuelve como un azucarillo en la negrura y la falta de imaginación que estos últimos años han caracterizado al cine, y no sólo al de ciencia ficción. En los postreros tiempos, dejemos constancia de que las pretensiones de veracidad de **La verdadera historia de Frankenstein** (Jack Smight, 1973) colisionan con sus alicaídos, sosos resultados. Concedemos, en cambio, el beneficio de la duda al film sueco **Victor Frankenstein** (Calvin Floyd, 1977), que intenta visitar la mítica historia a partir de una fiel lectura de la novela, por el contundente motivo de que no la hemos podido visionar. Asimismo, lamentamos que la versión que Roger Corman ha realizado de la excelente novela de Brian Aldiss, **Frankenstein desencadenado**, que responde al título original del libro, "*Frankenstein unbound*" (1990) permanezca inédita en territorio español. Tras una larga sequía, el tema de creación de vida artificial a partir de cadáveres -de inspiración más o menos lejana en la novela de Shelley- ha recuperado el pulso cuantitativo. No fue Mary Shelley sino el solitario de Providence (Rhode Island), H. P. Lovecraft, quien proporcionó la inyección literaria (el relato "*Herbert West, reanimador*") a Stuart Gordon para formalizar **Re-animator** (1985), aunque acaso la referencia más directa a Frankenstein se halla en **The Bride of Re-animator** (1990), pergeñada por el productor de la anterior, Brian Yuzna, tan fallera, tan carnavalesca, tan costrosa, casposa, astrosa, como **Re-animator** -aunque ello repatee los higadillos de los fieles sacerdotes del *gore*. Parecidos adjetivos podrían usarse para calificar **Frankenhooker** (Frank Henenlotter, 1990), descartada parodia, intermitentemente graciosa, acerca de las alegrías del bricolage casero aplicado al eterno mito del desafío a la ley de Dios y al cosido de fragmentos humanos, apuradamente ortodoxo.

A diferencia de otros mitos clásicos del Fantástico, Frankenstein no recibe ya las debidas atenciones de la industria, siendo relegado a apariciones esporádicas, bien paródicas, bien en breves homenajes; a menudo comparencias espúreas y bastardas. Su presencia protagonista (del barón y de la criatura) ha sido conscientemente (?) olvidada en la nueva etapa del género ya más propicia a la pirotecnia de los efectos especiales que a los dislates transgresores de antaño.



En los últimos tiempos, el espíritu poético del originario Frankenstein ha terminado por recalar en las aguas del *gore*: **La novia de Re-animator** (Brian Yuzna, 1990).



Boris Karloff con Bela Lugosi, Jr., en un descanso del rodaje de *La sombra de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*; Rowland V. Lee, 1939).

## NOTAS

(1) Tan evocada y legendaria velada ha generado el interés de tres producciones casi coincidentes de calendario. A saber: **Remando al viento** (Gonzalo Suárez, 1987), **Gothic** (Ken Russell, 1987) y **Haunted Summer** (Ivan Passer, 1988). En otro orden de fabulaciones, aunque sólo sea como constancia notarial del hecho, y porque nos gusta la película, conviene hacer mención de **El espíritu de la colmena** (Víctor Erice, 1973), donde la criatura adquiere de forma ejemplar la condición de mito.

(2) Una de las incógnitas que más han fascinado a los aficionados al mito es la de imaginar cuáles habrían sido los resultados si Robert Florey hubiese acometido la tarea de realizar las dos obras que finalmente dirigió James Whale. En todo caso, Whale retomó para **La novia de Frankenstein** buena parte del argumento que Florey había escrito para la *Universal*. Dicho guión, con precisiones del propio Florey, está reproducido en la revista *L'écran fantastique*, nº 10, págs. 61-63. París, 1979.

(3) Emmanuel Carrère: "Prométhée déli-vrée (*Sur les Frankenstein* de Terence Fisher)", en *Positif*, nº 195-196, julio-agosto de 1977, pág. 72.

(4) Nobleza obliga -y doblega-, la aportación de España, aunque a nota a pie de página, merece (?) una mínima, pesaresamente, atención. En 1955, uno de los episodios de **Tres eran tres**, de Eduardo G. Maroto, toma discretamente a chacota al demediado mito objeto de estas líneas. Quince años después, en un omnibus terrorífico (**Los monstruos del terror**, Hugo Fregonesse y Tulio Demicheli, 1970), un malvado alienígena resucita entre otros despojos mitológicos a Franksatán (*¡sic!*), a quien se le supone generosamente cierto parentesco con la Criatura imaginada por Mary Shelley. Algo más inspirado estuvo Emilio Martínez Lázaro en su *sketch* **Victor Frankenstein** del film **Pastel de sangre** (1971), aproximación intelectual y primorosamente engreída. Ese mismo año, Jesús Franco, cansado del severo cartesianismo de **El conde Drácula**, se gana las iras -y algún escupitajo- de los puristas al estrenar **Drácula contra Frankenstein**, barroca, irreverente, despendolada y definitivamente delirante contribución personal a los tradicionales (cuya fuente, en este caso, es el cine y el tratamiento de la *Universal*) cócteles de monstruos. *Dé-marché* proseguida con idéntico ímpetu iconoclasta y fustigador de convenciones en **La maldición de Frankenstein** (1972). En 1982, a mayor honra y prez del grupo musical (?) infantil (?) *Regaliz*, Antonio Mercero nos regala (?) **Buenas noches, señor monstruo**. Apaga y vámonos. El cierre, suponemos que provisional, le corresponde a Paul Naschy que en el film de Jacinto Molina **El aullido del diablo** (1987) incorpora con el garbo y donaire que no es menester subrayar, a la célebre criatura. Ante este panorama, sólo resta certificar que no hay más cera que la que arde. Que cada palo aguante su vela.