

EL MITO DE FRANKENSTEIN EN SERIES DE TELEVISIÓN
CONTEMPORÁNEAS: MONSTRUOSIDAD, REBELIÓN
Y MATERNIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA
IDENTIDAD EN EL SIGLO XXI

*THE FRANKENSTEIN MYTH IN CONTEMPORARY TV SERIES:
MONSTROSITY, REBELLION AND MOTHERHOOD IN THE
CONSTRUCTION OF IDENTITY IN THE 21ST CENTURY*

Ana GONZÁLEZ-RIVAS-FERNÁNDEZ 

ana.gonzalez-rivas@uam.es

Universidad Autónoma de Madrid, España

RESUMEN: Doscientos años después de que Mary Shelley publicara por primera vez su novela *Frankenstein, o El moderno Prometeo*, la historia del doctor Víctor Frankenstein y su aterradora criatura sigue hoy más viva que nunca. Configurado ya como mito moderno, el monstruo de Frankenstein se ha convertido en símbolo de desafiante rebeldía y en reflejo directo de la transgresión de la que es fruto. En este estudio se analizará con más detalle la recepción del mito de Frankenstein en una selección de series de televisión contemporáneas, donde siguen presentes muchos de los conflictos desarrollados por Shelley en su obra. Se observará, así, como este texto gótico se emplea como uno de los principales recursos narrativos para explorar temas como la fragmentación de la identidad, la infertilidad, el fracaso de la paternidad, el mito del artista-creador y el peligro de una inteligencia artificial que amenaza con rebelarse contra los seres humanos que la crearon. Se analizarán para ello ejemplos de series como *Black Mirror* (2011), *American Horror Story* (2011), *Humans* (2015) o *Westworld* (2016), narraciones todas ellas inspiradas, de diferentes maneras, en la tragedia del doctor Frankenstein.

PALABRAS CLAVE: Frankenstein; series de TV; identidad; IA (inteligencia artificial); maternidad.

ABSTRACT: Two hundred years after Mary Shelley's first edition of her novel *Frankenstein; or The Modern Prometheus*, the story about Doctor Victor Frankenstein and his terrifying creature is more alive than ever. Fixed now as a modern myth, the monster of Frankenstein has become a symbol of defiance and rebellion, as well as a visual representation of the transgressive act from which he was born. This study will explore in detail the reception of the myth of Frankenstein in a number of contemporary TV series and serials, where many of the conflicts that Shelley questioned are still present. This analysis will reveal how the Gothic text serves as one of the primary narrative resources to delve into topics such as the fragmentation of identity, infertility, failed paternity/maternity, the myth of the artist-creator and the potential danger of artificial intelligence—which becomes a threat against the human beings who created it. Evidence of this will be found in serials and series such as *Black Mirror* (2011), *American Horror Story* (2011), *Humans* (2015), or *Westworld* (2016), narrations that, in one way or another, are all inspired by the personal tragedy of Doctor Frankenstein.

KEYWORDS: Frankenstein; TV series; identity; AI (artificial intelligence); maternity.

1. Frankenstein como mito moderno

Fue el 11 de marzo de 1818 cuando una joven Mary Shelley logró publicar, de manera anónima, su opera prima: *Frankenstein, o El moderno Prometeo*. Probablemente ni ella misma era consciente entonces de la trascendencia que iba a tener este hecho. Hoy, doscientos años más tarde, la historia del doctor que desafió a Dios y se atrevió a crear vida a partir de cadáveres sigue más viva que nunca y se ha convertido en uno de los mitos modernos más consolidados en el imaginario colectivo. En este proceso, que se ha desarrollado principalmente en el ámbito de la cultura popular, el cine ha desempeñado un papel fundamental, pues ha sido a través de la gran pantalla y de su componente visual como se ha reelaborado la narración, fijando los episodios y los elementos ficcionales que lo identifican actualmente (*vid.* González-Rivas). Así ha sucedido desde el conocido como «*Frankenstein* de Edison» (la primera versión cinematográfica de la obra, dirigida por Dawley en 1910) hasta otras adaptaciones que se proponían ser más fieles a la novela (como la de Kenneth Branagh en 1994). Pero si hay una obra especialmente relevante en esta tradición, esa es la de *Frankenstein*, de James Whale (1931), así como su secuela

La novia de Frankenstein (1935), sin restar importancia a algunas recreaciones paródicas como la ya clásica *El jovencito Frankenstein*, de Mel Brooks (1974). De este modo, a lo largo del siglo XX, el doctor y su monstruo se independizan de su texto original y protagonizan una narración propia en la que se introducen detalles clave tales como el empleo de la electricidad para dar vida a la criatura, la presencia de un ayudante de laboratorio, la creación completa de una mujer artificial y la supresión de cualquier atisbo de inteligencia y habla articulada en el monstruo, lo que se explica debido al cerebro anormal que el doctor le implanta por error. Todos estos elementos introducen cambios muy relevantes con respecto a la novela de Shelley, sobre todo en lo que respecta a los planteamientos filosóficos de la misma, pues eliminan la soledad con la que Víctor Frankenstein acomete su experimento, además de suprimir todo el discurso reivindicativo del monstruo. Con frecuencia se ha repetido también la escena de la muerte de la criatura en lo alto de un molino o de un edificio en llamas, en lugar de la pira en medio de la Antártida en la que supuestamente se autoinmola junto al cadáver de su creador; e igualmente exitosas han sido la estética del monstruo (de cabeza cuadrada y tornillos en el cuello, tal y como el maquillador Jack Pierce caracterizó a Boris Karloff en la película de Whale) y la del laboratorio de Frankenstein (que, además, tiene una clara influencia de la técnica expresionista de películas como *El Gólem* (1920), de Carl Boese y Paul Wegener, y *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, herederas también ambas del legado del *Frankenstein* de Shelley). De esta manera se van creando y afianzando los mitemas, esto es, los nuevos elementos narrativos constantes e irreductibles que acabaran distinguiendo a Frankenstein como un mito del mundo contemporáneo, más allá del personaje de la novela gótica en la que se originó.

El proceso creativo, sin embargo, no ha acabado. No cabe duda de que el mito de Frankenstein sigue interpelando al espectador moderno, lo que explica la constante recurrencia al mismo. Son muchos los temas sobre los que esta historia invita a reflexionar, pero hay sobre todo dos grandes cuestiones que ya se planteaban en la novela y que siguen generando inquietud:

- 1) En primer lugar, ¿qué es lo que define nuestra identidad como seres humanos: nuestro cuerpo, nuestros sentimientos, nuestro pensamiento, nuestras acciones, nuestra conciencia...? Recordemos que Víctor Frankenstein ni siquiera da un nombre propio al monstruo, despojándole así de cualquier referencia sobre sí mismo.

- 2) Por otra parte, ¿qué responsabilidad tiene el creador para con su criatura? Es evidente que Víctor Frankenstein fracasa en su papel como padre, y esto le traerá consecuencias. Pero, ¿es justa la reivindicación del monstruo? ¿Dónde empieza la responsabilidad del propio individuo para con su vida?

Estas dos preguntas siguen estando presentes en muchas obras de ficción modernas que, si bien no son una interpretación directa de la obra de Shelley, se inspiran en ella o la recogen en parte. Ejemplo de ello son algunas series de televisión actuales. En este trabajo me referiré brevemente a determinados capítulos de *Black Mirror* (2011), *American Horror Story* (2011), *Humans* (2015) o *Westworld* (2016), señalando en cada caso el aspecto del mito de Frankenstein que recuperan. Se estudiarán así temas tales como la identidad del ser humano (apartado 2), la rebelión de la inteligencia artificial (IA) (apartado 3), la maternidad frustrada (apartado 4), y el doble o el mito romántico del artista creador (apartado 5), cuestiones todas ellas centrales en la novela de Shelley que adoptan nuevos enfoques durante la posmodernidad.

2. *Black Mirror*: buscando la esencia del ser humano

El capítulo 1 de la segunda temporada de *Black Mirror* («Be Right Back»: «Ahora mismo vuelvo») es una interesante reflexión sobre el origen de la identidad. Este capítulo cuenta la trágica historia de la joven pareja compuesta por Martha y Ash. Ash muere inesperadamente en un accidente de tráfico, y esto deja a Martha hundida en la desesperación. Incapaz de afrontar la pérdida, sigue la recomendación de una amiga, que le aconseja contratar los servicios de una compañía para construir una reproducción fiel de su esposo a partir de los datos que éste dejó en las redes sociales. Y lo que empiezan siendo unas charlas esporádicas con una máquina que recrea la voz de su marido acaban en la compra de un androide exactamente igual a él. Sin embargo, Martha pronto percibe que ese androide no es Ash: le falta su esencia, su carisma, su voluntad. La vida artificial sólo ha servido para agudizar aún más su dolor y alargar inútilmente la aceptación de esa pérdida definitiva. La ficción ya lo ha puesto en evidencia varias veces: somos mortales, y nuestra felicidad depende de que aceptemos plenamente esta condición. Como Víctor Frankenstein, las esperanzas que Martha pone en la ciencia también fracasan. Pero este capítulo

nos ofrece una alternativa a la visión pesimista de Shelley. Durante su proceso de duelo, Martha descubre que está embarazada de Ash y que espera una niña. El embarazo y la niña, en contraste con el ciborg, representan la única manera que tiene el hombre de alcanzar la inmortalidad: a través de la perpetuación de la especie. El hecho de que sea una niña, y no un niño, puede constituir en sí mismo una revisión feminista del mito de Frankenstein y una reivindicación del papel de la mujer en el proceso de creación —un papel que, como se verá más adelante, se ve cuestionado y anulado en la novela de Shelley. Como parece decirnos este capítulo, tal vez sí haya esperanza y el hombre pueda lograr esa ansiada inmortalidad a través de medios que ya están a su alcance.

3. *Westworld* y *Humans*: la rebelión de la inteligencia artificial

La identidad es también una cuestión central en series como *Humans* o *Westworld*. La serie británico-estadounidense *Humans* es una adaptación de la sueca *Real Humans* (2012), y se sitúa en Londres, en un futuro no muy lejano en el que los robots sintéticos —o *synths*— realizan todo tipo de tareas al servicio de los humanos. Su apariencia es prácticamente idéntica a la de estos últimos, si bien les delata una ausencia de conciencia y sentimientos. Pero el científico David Elster descubre cómo dotarlos de una humanidad definitiva y crea un grupo de cinco *synths* capaces de sentir, planteando con ello algunas cuestiones que hasta el momento no se habían tenido en consideración, como la igualdad de derechos para humanos y robots.

La serie de *Westworld* también recupera este cuestionamiento de la identidad, pero en un escenario diferente¹. El mundo de *Westworld*, ideado por Robert Ford y Arnold Weber, es un gran parque temático inspirado en el Oeste al que la gente acude cuando quiere dar rienda suelta a sus instintos más primarios. En él, los huéspedes matan, violan y abusan de mil formas de los anfitriones, robots con una apariencia humana exquisitamente lograda. La anulación de la empatía convierte a los huéspedes en verdaderos psicópatas, mientras que los anfitriones, como máquinas que son, son apagados y reiniciados, y olvidan, un día tras otro, las vejaciones sufridas en ese interminable

1 «Cuando descubra quién soy, seré libre», le dice Dolores, la robot protagonista de esta historia, a Teddy cuando empieza a percibir que algo extraño sucede en su vida (temporada 1, episodio 3).

bucle. Arnold decide entonces ir más allá en su experimento: quiere dotar a los anfitriones de conciencia; y esta se construye con la historia personal que trazan los recuerdos. Sin embargo, estos mismos recuerdos también pueden acabar desencadenando la rebelión de los anfitriones. Arnold desea que esto suceda: él es el verdadero Prometeo, el benefactor de sus criaturas. Ford, en cambio, encarna el lado más ambicioso de Víctor Frankenstein: no permitirá que Arnold se salga con la suya y acabe con el negocio (aunque más adelante será el propio Ford quien prosiga la voluntad de Arnold de dotar de conciencia a los anfitriones).

Tanto *Humans* como *Westworld* ejemplifican en la ficción los dilemas éticos que derivan de la creación de vida artificial, así como la difusa línea que separa lo humano de lo que no lo es. Pero en estas dos series, además, se presta especial atención al peligro que trae consigo una posible rebelión de estas creaciones humanas, un aspecto clave también en la novela de Shelley. Así se recoge en el mismo lema de *Humans* («Made in our image; out of our control»), que expresa de manera muy precisa la tragedia del doctor Frankenstein, acosado hasta la muerte por su propia criatura. Si el acto de crear vida es en sí mismo una transgresión, el sometimiento que se ejerce sobre estos nuevos seres tampoco quedará impune. Surge así otro elemento en común entre estas series y *Frankenstein* que explica la actualidad del mito: el miedo. Si cuando Shelley publicó su novela los hombres temían los desafíos de la Revolución Industrial, ahora nos sentimos aterrados ante la Revolución Tecnológica. Este miedo a que las máquinas se rebelen contra su creador es lo que Isaac Asimov llamó «complejo de Frankenstein», que ha llegado a ser una constante en muchas obras de ciencia-ficción. Para combatir esta amenaza, Asimov ideó las conocidas como «leyes de la robótica»². Pero la literatura ha demostrado que estas normas son fáciles de quebrantar, y que no siempre son suficientes para defender a la humanidad de la rebelión de las máquinas. Por otra parte, en estas obras se pone en evidencia que preguntar sobre inteligencia artificial es preguntar sobre nosotros mismos, sobre nuestra esencia y nuestra identidad.

2 «(1) A robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm; (2) A robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law; (3) A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Laws» (Asimov 37; relato «The Runaround»). Más tarde se añadiría la «ley cero», que debe preceder a todas las anteriores: «No Machine may harm humanity, or, by inaction, allow humanity to come to harm» (Asimov 222; relato «The Evitable Conflict»).

4. *American Horror Story*: la tragedia de la maternidad frustrada

Quisiera detenerme, por último, en otro de los grandes temas que ha configurado el mito de Frankenstein y que ha conectado con una inquietud de la mente contemporánea estrechamente vinculada con el deseo de inmortalidad: la maternidad frustrada. Nótese que uno de los aspectos en común que tienen tanto la novela como las series mencionadas hasta el momento es el sentimiento de pérdida y la impotencia ante la muerte, lo que actúa como principal detonante de la tragedia. En la novela de Shelley, el joven Frankenstein, devastado por la muerte de su madre, pone todo su conocimiento al servicio de una obsesión: dar vida a la materia inerte y conquistar así la inmortalidad. Es ésta una fantasía a la que con frecuencia se le ha dado una interpretación autobiográfica: recuérdese que la propia Mary Shelley sufrió varios abortos y la muerte de tres hijos a una edad muy temprana. Por otra parte, su propia madre, la filósofa y feminista Mary Wollstonecraft, murió a dar a luz a Mary, de modo que maternidad y muerte estuvieron siempre asociadas en la mente de la joven autora (así lo advirtió ya Moers (91-99), y en ello insiste también Bronfen (130-132), que ha señalado igualmente los sentimientos contradictorios de Mary Shelley ante la maternidad). No es extraño, por tanto, que intentara cumplir en la ficción aquello que no había logrado en la vida real. La transgresión de Frankenstein, sin embargo, no reside únicamente en su intento de crear vida, sino en llevar a cabo este proceso creador prescindiendo de la mujer. Esto elimina también el acto sexual, lo que parece constituir uno de los peores temores del científico, como han percibido algunos críticos (Mellor 115-126). Pero, como parece advertirnos la propia Shelley, un mundo que anula lo femenino está condenado al fracaso. Y así se ha entendido también en la actualidad.

Ya se ha visto como el deseo de vencer a la muerte está presente en el capítulo «Be Right Back» de *Black Mirror*, donde, además, lo femenino se plantea como la única alternativa viable. El sentimiento de pérdida también está presente en *Humans*, donde David Elster no duda en resucitar a su hijo ahogado convirtiéndolo en un ciborg, así como en *Westworld*, sobre todo en el personaje de Bernard, que vive igualmente anclado en el recuerdo de su hijo, muerto cuando era un niño. También el propio Robert Ford crea un grupo de anfitriones a imagen y semejanza de su familia, e incluso el inquietante personaje conocido como «el hombre de negro» dice vivir abrumado por la culpa que le provocó el suicidio de su esposa. En estos casos, al igual que en la novela

de Shelley, la inteligencia artificial se plantea como un deseo de transcendencia que la realidad no permite. Por otra parte, nótese que en *Westworld* las mujeres también quedan relegadas a un segundo plano, siempre al servicio de los hombres: son prostitutas y amas de casa que carecen de valor y de autoridad. No cumplen tampoco ninguna función reproductora, pues todos los anfitriones son generados en el laboratorio. Pero hay una serie en el que la mujer y su papel como madre sí adquieren una especial relevancia en lo que respecta a la recepción del mito de Frankenstein: es el caso de *American Horror Story* (AHS).

AHS es una serie de antología donde cada temporada tiene una narrativa propia y es independiente del resto. Hasta el momento se han emitido diez temporadas, aunque para este estudio sólo me referiré a tres de ellas: «Murder House» (temporada 1: 2011), «Coven» (temporada 3: 2013-2014) y «Freak Show» (temporada 4: 2014-2015). En todas ellas el aborto y la maternidad frustrada son un tema central para el desarrollo de la acción, que, como veremos, también se hace eco de otros conflictos de la novela de Shelley.

La temporada de «Murder House» comienza con la mudanza del matrimonio Harmon (Vivien y Ben) y su hija adolescente (Violet) a una antigua mansión en Los Angeles, donde intentan rehacerse emocionalmente después de que Vivien haya sufrido un aborto involuntario y Ben haya cometido una infidelidad con una alumna suya. Pero la familia no sabe que la casa está habitada por los fantasmas de antiguos residentes que murieron allí. Uno de estos fantasmas es Nora, esposa del primer propietario de la casa, el doctor Charles Montgomery. Charles y Nora practicaban abortos ilegales en el sótano de la casa a actrices jóvenes que no querían ver truncada su carrera, lo que les reportaba beneficios económicos. Todo parecía ir bien, pero el novio de una de estas chicas quiso vengarse, así que raptó y desmembró al bebé de los Montgomery³, sumiendo a la pareja en la desesperación. Charles, al más puro estilo Frankenstein, decide entonces reconstruir a su bebé y resucitarlo utilizando el corazón de una de sus pacientes. Nora queda horrorizada cuando ve al bebé, que la muerde y araña cuando intenta amamantarlo. La historia, naturalmente, acaba en tragedia: Nora mata a Charles de un disparo y, a continuación, se suicida. El legado de Frankenstein se percibe también en otros hilos narrativos de esta

3 El mismo acto de venganza de esta persona repite la filosofía de «diente por diente» que aplica el monstruo a su creador cuando éste último decide destruir la mujer que estaba elaborando para él.

temporada: ejemplo de ello es el tema de la monstruosidad y la exclusión social que esta conlleva, una idea que aparece representada en los hijos de Constance, la vecina de los Harmon: una niña con síndrome de Down, un niño deforme, y un adolescente psicópata que ha cometido una masacre en su instituto.

El tema de la monstruosidad es clave en la temporada de «Freak Show», que narra la historia de los integrantes de un circo de rarezas humanas, seres grotescos y con deformidades a los que Elsa Mars acoge en un espectáculo único. A lo largo de toda la temporada se explora en profundidad la dicotomía entre deformidad física y deformidad psicológica, y pronto se hace evidente que los verdaderos «engendros» son aquellos cuyas taras no se perciben externamente: mentes perturbadas como las de Dandy, Stanley o incluso el payaso Twisty, que asesinan a sangre fría y encarnan el mal más absoluto. Estos personajes son los que comenten las verdaderas trasgresiones y, como Frankenstein, serán castigados con la muerte. Los integrantes del circo, por su parte, sufren el desprecio y el rechazo de la sociedad; esto los vuelve resentidos hacia los demás, contra quienes a veces llegan a vengarse, emulando así a la criatura a la que da vida el doctor. De esta manera se pone en evidencia la delgada línea que separa lo estético de lo moral, un tema que también es ampliamente desarrollado por Shelley en su novela y que, como en la temporada que aquí nos ocupa, también revierte el ideal platónico de lo belleza como una manifestación externa del bien y la verdad. La maternidad, finalmente, es un dilema compartido por varios de los personajes. En la mayoría de los casos, además, el deseo de ser madre entra en conflicto con la posibilidad de perpetuar un linaje defectuoso y maldito. El miedo a una descendencia monstruosa es lo que supuestamente llevó a Dell, el hombre forzudo, a intentar matar a su hijo Jimmy, el niño langosta, cuando era un bebé⁴ (lo que recuerda a los motivos que aduce Frankenstein para destruir la criatura femenina que le ha pedido el monstruo). Igualmente relevante es el caso de los instintos maternales que siente Pepper, una joven con microcefalia a la que Elsa consigue un marido afectado por el mismo trastorno (Salty) y que sólo logra dar rienda suelta a sus deseos a través del vínculo maternal que establece con «Ma Petite», conocida como «la mujer más pequeña del mundo». Junto a estos ejemplos cabe destacar también un caso

4 Después de que el propio Dell convirtiera el momento del parto de su pareja, Ethel —la mujer barbuda—, en todo un espectáculo para el que incluso llega a vender entradas.

de maternidad que, aunque llevada a término, es en sí misma un fracaso: la de Gloria, la madre de Dandy, un joven consentido que acaba convirtiéndose en un asesino en serie. Gloria, que para mantener su posición social se casó con su primo segundo, malcría a su hijo hasta llegar a traspasar límites éticos y morales, a la vez que vive con la culpa de haber perpetuado, a través de su relación incestuosa, la locura que afecta a su familia desde hace generaciones. Como Frankenstein, Gloria también fracasa en su condición de madre, esta vez al no proporcionar a su hijo las herramientas que le permitirían desarrollar una vida emocional estable; y, como el joven doctor, también Gloria acabará pagando su error con su propia vida, muriendo a manos de su hijo, el monstruo que ella misma creó. Nótese, por otra parte, que la línea narrativa del personaje de Gloria, concretamente lo relativo a la avidez por perpetuar un linaje, también está muy cercana en algunos aspectos a la de otro gran clásico de la literatura de terror, esto es, «The Fall of the House of Usher» (1839), de Edgar Allan Poe; se demuestra así la compleja red de conexiones literarias que se llegan a establecer dentro de este género.

Frente a estos ejemplos en los que la maternidad y lo monstruoso se presentan como elementos irreconciliables, encontramos otros casos donde el conflicto se resuelve felizmente y ambas condiciones acaban aunándose de manera armónica. Así ocurre con el personaje de Desirée, una mujer con pene y tres pechos y que, pese a sus deseos de ser madre, vive con la creencia de que es infértil, hasta que un médico le revela que su pene es en realidad un clítoris aumentado, y que, por tanto, puede engendrar y formar una familia. Lo mismo podría decirse del embarazo de las siamesas Bette y Dot, que esperan un hijo de Jimmy, el chico langosta. Al igual que en *Black Mirror*, por tanto, también en esta temporada de *AHS* los últimos personajes mencionados ofrecen la esperanza de una maternidad exitosa, frente al fracaso al que están condenados aquellos que siguen la estela del doctor Frankenstein. En definitiva, podemos concluir que el binomio «Monstruosidad-Maternidad» subyace a lo largo de toda la temporada y que funciona como eje cohesionador de los diferentes hilos narrativos que en ella se desarrollan.

La temporada «Coven», finalmente, está dedicada a la brujería, y lo femenino tiene en ella un peso importante. También en esta temporada vemos una clara inspiración en el mito de Frankenstein, sobre todo en lo que respecta a la búsqueda de la inmortalidad. Toda la historia, situada en el año 2013, gira en torno a un grupo de brujas que se comportan como los trasuntos femeninos del doctor Frankenstein, siempre tras la fórmula de la vida eterna.

Esto queda claro desde los primeros episodios, donde Madison, una de las aprendices, revive a Kyle, un muchacho que había muerto en un accidente de autobús. Para ello, Madison, emulando al personaje de Mary Shelley, cose sus miembros mutilados junto con los de otros compañeros muertos y les aplica un hechizo. El deseo de vencer a la muerte también está presente en Fiona, la Suprema del grupo, que se sabe enferma de un cáncer terminal y busca un ritual mágico para eludir lo que parece un final inevitable. Igualmente relevante es el personaje de Misty Day, que tiene el poder de la resurrección y lo ejerce en más de una ocasión. Por último, la maternidad como medio —en esta ocasión frustrado— para alcanzar la inmortalidad está presente en Cordelia, la hija de Fiona, quien intenta sin éxito quedarse embarazada a través de métodos de reproducción asistida o incluso la magia. Pero hay una diferencia fundamental entre Cordelia y su madre: Fiona, como Víctor Frankenstein, está dispuesta a cualquier trasgresión para no morir, y no duda en traicionar a su propio aquelarre; Cordelia, en cambio, acepta su destino y su incapacidad para engendrar, y su actitud será premiada al final de la temporada.

5. Otros temas: el doble y el mito romántico del artista creador

Cabe mencionar, por último, dos temas estrechamente vinculados con el mito de Frankenstein y que también se ponen de manifiesto en algunas de las series analizadas: es el caso del tema del doble y del mito romántico del artista-creador.

El motivo del doble tiene un amplio desarrollo en la novela de Shelley⁵: recuérdese que, emulando a Dios, Frankenstein construye su criatura «a su imagen y semejanza», satisfaciendo así su deseo narcisista de verse proyectado en su propia obra; sin embargo, su experimento le devuelve una imagen monstruosa y grotesca de sí mismo, una representación de su yo más oscuro, produciéndole el rechazo más absoluto. Se anticipa así una idea que tanta atención recibirá en la literatura victoriana: el hecho de que el Otro está realmente dentro de uno mismo⁶. El juego de dobles se complica cuando tenemos en

5 Así lo han analizado numerosos autores, como Thornburg, Ballesteros (95-161) o Fonseca (187-197).

6 Resulta interesante el desarrollo de esta idea que hace Johnson en relación a Shelley y su novela.

cuenta que, atendiendo a cuestiones autobiográficas, la propia Mary Shelley se refleja tanto en el monstruo como en el doctor, como han advertido diferentes críticos⁷. La dualidad del ser humano, por tanto, es un tema central en la novela, y así se ha mantenido también es su recepción posterior. Uno de los ejemplos más significativos lo ofrece en esta ocasión la temporada de *AHS* «Freak Show», donde los dobles proliferan: el personaje de las siamesas Bette y Dot, con caracteres totalmente antagónicos, el ventrílocuo Chester y su muñeca Marjorie, a través de la cual libera sus deseos más perversos, e incluso el personaje de Edward Mandroke, el fantasma de un noble con dos caras (una de aspecto elegante y apuesto, y otra monstruosa y deforme) dan cuenta de las diferentes facetas del ser humano, tal y como ya había expuesto Mary Shelley.

En relación con la maternidad encontramos también una asociación interesante en la novela de Shelley: la que se establece entre el monstruo y la propia obra literaria. Es significativo, en este sentido, que en el prefacio de 1831 la propia Shelley se refiera a su novela como su «hideous progeny» (Shelley, 169). Al equiparar su papel como escritora con el de Víctor Frankenstein como científico trasgresor, Shelley pone en evidencia su ansiedad sobre la maternidad y sobre sus capacidades literarias, tal y como ha señalado Mellor⁸. Pero, además, pone en paralelo dos actos creativos, el de dar vida y el de la creación literaria. Es el mito romántico del artista-creador⁹, que se conecta incluso con mitos clásicos como el de Pígalión, y que subyace también en la serie de *Westworld*. Téngase en cuenta que en el laboratorio de *Westworld*, además de crear los robots, se elaboran las tramas que seguirá y repetirá cada uno de ellos, dando así coherencia narrativa a todo el parque temático. De esta labor se ocupa el director creativo Lee Sizemore, cuyas historias se hacen realidad a la vez que se escriben. La existencia de los anfitriones, por tanto, depende íntimamente de las líneas narrativas, demostrando así que el escritor puede llegar a ser el verdadero Dios de toda la historia. Por otra parte, volviendo al tema del doble, debe tenerse en cuenta que Shelley también se proyecta en la figura del

7 Baste con recordar a las ya mencionadas Moers y Bronfen, además del ya clásico estudio de Gilbert y Gubar.

8 De acuerdo con Mellor, «Shelley's anxiety about her capacity to give birth to a normal, healthy, loving child»; es por esto que «the metaphor of book as baby fused a double anxiety, an insecurity about her authorship and her female identity» (Mellor 52).

9 Sobre el mito del artista-creador, véase el estudio de Cantor. En lo que respecta al mito de Prometeo en particular, son interesantes los estudios de Dougherty y García Gual.

monstruo, donde igualmente se hace presente el mito del artista-creador — esta vez determinado por circunstancias exclusivamente femeninas: «El ejemplo paradigmático de la dificultad del ser mujer escritora en el Romanticismo se emblematiza mediante el monstruo que se crea en *Frankenstein* (...). La figura del monstruo, que tantas veces emplea la crítica feminista para hablar de la proyección de las autoras en sus obras (...) puede verse en términos sociales. (...) Las primeras autoras románticas experimentaron el miedo interno a ser juzgadas como 'locas', a estar fuera del continuo social», explica Gómez Castellano (194). La representación del propio monstruo como creador/creadora (y, en este caso, escritor/escritora) también está presente en *Westworld*, donde los anfitriones, una vez que se hacen conscientes del bucle en el que han sido condenados a vivir, deciden ser dueños de sí mismos y escribir su propia historia, justificando así su rebelión.

6. Conclusiones

Las series de televisión seleccionadas en este estudio, todas ellas emitidas en la última década, son un ejemplo de que la novela *Frankenstein, o el moderno Prometeo* está en constante revisión. Shelley trata en su novela conflictos y miedos universales, comunes a todas las épocas y a todas las culturas, y ésta es, probablemente, la clave de su éxito. El mito de Frankenstein, como construcción moderna, ha sobrepasado los límites temporales de la literatura gótica (mediados del siglo XVIII-principios del siglo XIX), si bien sigue recurriendo al terror y a la angustia del lector para hacerle reflexionar sobre temas como la esencia de la vida humana y sus desafíos. El miedo, no obstante, requiere de una actualización, una aproximación a la sensibilidad contemporánea: la novela de Shelley no resulta ya tan inquietante, y tampoco la película de Whale provoca ahora el impacto que tuvo en su estreno. Sin embargo, cuando se cambia el escenario y se acerca a nuestro mundo cotidiano, queda demostrado que el efecto de la narración sigue siendo tan sobrecogedor como el primer día. Lo gótico, por tanto, se renueva, se actualiza, demostrando con ello que es un género (o un «modo», siguiendo la misma terminología empleada por Jackson para hablar de lo fantástico) que se perpetúa y se adapta a la contingencia histórica y social de cada momento. La obra de Shelley, por su parte, entra así con pleno derecho en la categoría de «clásico», tal y como lo define Kermode (44): «the books we call classic possess intrinsic qualities that endure, but possess

also an openness to accommodation which keeps them alive under endlessly varying disposition».

Shelley ya nos advirtió de los peligros que tenía trasgredir límites y jugar a ser Dios; pues, como dice Robert Ford en *Westworld*, «no puedes jugar a ser Dios sin conocer bien al diablo». Pero también sabemos que el hombre es el único animal que tropieza dos veces en la misma piedra, y la misma ambición que le ha proporcionado tantos logros también lo ha hecho caer en el abismo en más de una ocasión. Por eso seguirán existiendo los Víctor Frankenstein, y nuevos monstruos se seguirán rebelando contra ellos.

Bibliografía

- Asimov, Isaac. *I, Robot*. Batam Books, 2004.
- Ballesteros González, Antonio Andrés. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Universidad de Castilla La Mancha, 1998.
- Bronfen, Elizabeth. *Over her Dead Body*. Manchester University Press, 1992.
- Cantor, Paul A. *Creature and Creator*. Cambridge University Press, 1984.
- Dougherty, Carol. *Prometheus*. Taylor & Francis, 2006.
- Fonseca, Tony. «The Doppelgänger». *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares* 1, 2006, pp. 187-214.
- García Gual, Carlos. *Prometeo: mito y literatura*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press, 1980.
- Gómez Castellano, Irene. «El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: *Frankenstein* y *Sab*», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 60, n.º 2, 2007, pp. 187-203.
- González-Rivas Fernández, Ana. «El monstruo de Frankenstein: texto e imagen en la génesis de un mito moderno». *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, editado por José Manuel Losada Goya, Levante Editori, 2010, pp. 579-592.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen, 1981.
- Johnson, Barbara. «My monster/my self», *Diacritics*, vol. 12, 1982, pp. 2-10.
- Kermode, Frank. *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. Viking Press, 1975.
- Mellor, Anne. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction and Her Monsters*. Routledge, 1989.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. The Woman Press. 1978.

Shelley, Mary. *Frankenstein*, editado por Paul Hunter. A Norton Critical Edition, 2012.
Thornburg, Mary K. Patterson. *The Monster in the Mirror: Gender and the Sentimental/ Gothic Myth in Frankenstein*. Umi Research Press, 1987.

Filmografía

American Horror Story, creada por Ryan Murphy y Brad Falchuk, temporadas 1, 3 y 4, FX Networks, 2011-2015.

«Be Right Back». *Black Mirror*, creada por Charlie Brooker, temporada 2, capítulo 1, Endemol, 2011.

Humans, creada por Sam Vicent y Jonathan Brackley, AMC, 2015.

Westworld, creada por Lisa Joy y Jonathan Nolan, HBO, 2016.

