

EL MONSTRUO RECONSTRUIDO PARA LA ESCENA, *FRANKENSTEIN* DE DANNY BOYLE

ÓSCAR MARTÍNEZ AGÍSS

Universidad Nacional Autónoma de México
omagiss@gmail.com

Recibido: 13-07-2015

Aceptado: 04-11-2015



RESUMEN

Desde su publicación en 1818, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Shelley ha tenido una estrecha relación con el teatro, durante el siglo XIX, y, en el XX, con el cine; gracias a este vínculo el monstruo de Frankenstein ha desbordado su origen literario y se ha mantenido en la imaginaria popular desde entonces y hasta la fecha. Este personaje ha sido recreado en la escena, teatral y cinematográfica, a lo largo de casi dos siglos concentrando y reflejando la visión particular de cada época alrededor de los riesgos de jugar a ser dios y los monstruos que vienen con ello. En el caso del teatro la criatura de Frankenstein hizo su primera aparición en 1823, en la adaptación de Peake, y gracias a su éxito la novela tuvo una segunda impresión; así es como también el teatro ha ayudado a mantener en existencia a este monstruo. En 2011, el afamado director de cine británico, Danny Boyle puso en escena una nueva adaptación del clásico de Mary Shelley para el National Theatre de Londres; utilizando los recursos de la tecnología, en un medio como el teatro que todo mundo anuncia en extinción pero que sin embargo se mueve, para animar a este ya clásico monstruo y presentarlo de forma realista, aterradora y terriblemente humana.

PALABRAS CLAVE: *Frankenstein*, teatro, Nick Dear, Danny Boyle.

ABSTRACT

Since its first publishing, in 1818, Shelley's *Frankenstein; or The Modern Prometheus* has been in close relationship with the stage in the XIXth century, and in the XXth with the cinema; due to this bond Frankenstein's monster has exceeded its literary origin and it's been around in the popular imagery until this days. This character has been recrea-

ted in the stage and cinema though almost two centuries embodying and reflecting the particular point of view of each age around the risks of playing god and the monsters that come of it. On the stage Frankenstein's creature did its first appearance in 1823, in Peake's dramatization, and due to the success of the play the novel had a second edition; in this way the stage has helped to maintain in existence this monster. In 2011, famed British film director, Danny Boyle staged a new dramatization of Mary Shelley's classic for the Naional Theatre of London; using all the contemporary stage technology, in a medium as the theatre, which everybody announces in extinction and yet it moves, to animate this classic monster and present it in a realistic, frightening and human way.

KEYWORDS: Frakenstein, stage, Nick Dear, Danny Boyle.



Desde su publicación en 1818, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley ha tenido una estrecha relación con el teatro, durante el siglo XIX, y, en el XX, también con el cine; gracias a este vínculo el monstruo de Frankenstein ha desbordado su origen literario y se ha mantenido en la imaginaria popular desde entonces y hasta la fecha.

La novela tiene su origen en la famosa velada en Villa Diodati, a las orillas del lago Ginebra en el verano de 1816, cuando Lord Byron propone que los presentes se avoquen a escribir historias de fantasmas. El pequeño grupo estaba formado por John Polidori, médico personal de Byron, el poeta Percy Shelley, Mary Shelley, entonces aún Godwin, y Claire Clairmont, antigua amante de Byron; todos ellos pasando las tardes en el interior de la villa debido al mal tiempo, y lo que fue pensado como «a casual ploy to while away a few hours in an atmosphere of delicious fear, [...] resulted in two iconic tales: Mary Shelley's *Frankenstein*, a story of scientific transgression and a cautionary warning about the need to take responsibility for one's actions; and John Polidori's *The Vampyre*» (Buzwell, 2014).

Cuando la historia fue publicada dos años después, de forma anónima y en tres volúmenes, recibió variadas reacciones por parte de la crítica; desde la negativa opinión de William Beckford, quien en su copia de la primera edición de la novela escribió: «This is, perhaps, the foulest Toadstool that has yet sprung up from the reeking dunghill of the present times» (en Forry, 1987: 63), hasta la más prometedora de Walter Scott: «Upon the whole, the work impresses us with a high idea of the author's original genius and happy power

of expression [...] and [...] congratulate our readers upon a novel which excites new reflections and untried sources of emotion» (Scott, 1818: 619).

Sin embargo, a pesar de respuestas como la anterior, la novela no logra en su momento una segunda edición, hecho que señalaba el éxito comercial del libro. Por supuesto, ése no fue el final editorial de *El moderno Prometeo*, pues regresará a las prensas cinco años después, y se lo deberá al éxito que obtiene la primera adaptación del texto de Shelley al teatro, en 1823, cuando se presenta en la Opera House *Presumption, or The fate of Frankenstein*. En esta segunda edición, de dos volúmenes, aparece por primera vez el crédito a Mary W. Shelley como autora de la novela; durante el resto de la década seguirán apareciendo adaptaciones teatrales de *Frankenstein*, lo que influirá en una tercera edición de la novela, en la que Shelley hace una revisión del texto e introduce una serie de modificaciones, aunque aclara «I have changed no portion of the story, nor introduced any new ideas or circumstances» (Shelley, 2003:43).

La obra de teatro que inicia la relación entre los escenarios y la historia de Shelley es «a tawdry melodrama [...] from the pen of Richard Brinsley Peake, a thirty-one-year old hack and employee of the English Opera House [...] Peake's melodrama immediately initiated a string of other dramatizations, capturing the public's imagination and ire» (Forry, 1987: 63-64). Esta versión escénica de *Frankenstein*, al estar destinada a un teatro sin licencia para presentar lo que se considera en ese momento drama elevado, incluye elementos cómicos, así como música y danza que se combinan con los referentes góticos que aún dominaban los escenarios ingleses de la época. El mismo inicio, por ejemplo, se da de la siguiente manera:

ACT I

SCENE I: *A Gothic Chamber in the house of Frankenstein.*

Fritz [servant of Frankenstein] *discovered in a Gothic arm-chair, nodding asleep. During the Symphony of the Song, he starts, rubs his eyes, and comes forward.*

AIR - FRITZ

Oh, dear me! What's the matter?

How I shake at each clatter (Peake, 2014).

En esta primera escena también está una de las importantes aportaciones de Peake a la imaginación popular de *Frankenstein*: el asistente del doctor, que, con cambio de nombres en una u otra versión, llegará hasta nuestros días.

La adaptación de Peake, a pesar de estar muy alejada de lo que es el núcleo de la novela, logró una excelente respuesta en Londres y mantuvo una temporada de treinta y siete representaciones, con una audiencia posible de

más de cincuenta mil espectadores, lo que también dio lugar a que rápidamente aparecieran versiones en burlesques que sacaban provecho del conocimiento del público de la trama de *Presumption* así como una segunda adaptación por parte de Henry M. Milner llamada *Frankenstein, or The Demon of Switzerland*, que se estrenó en el Royal Cobourg Theatre.

Mary Shelley misma asistió a una representación de *Presumption*, de la cual escribió:

Frankenstein had prodigious success as a drama & was about to be repeated for the 23rd night at the English opera house. The play bill amused me extremely, for in the list of dramatis personæ came, — [i.e., the Creature] by Mr. T. Cooke: this nameless mode of naming the un{n}ameable is rather good. [...] The story is not well managed –but Cooke played —’s part extremely well—his seeking as it were for support –his trying to grasp at the sounds he heard—all indeed he does was well imagined & executed. I was much amused, & it appeared to excite a breathless eagerness in the audience (en Behrendt, 2014).

La puesta en escena debe de haber sido espectacular para causar esa reacción en los espectadores. El teatro de la época y, en particular, el drama gótico buscaba siempre causar el mayor impacto en la audiencia a través de los efectos escénicos, los cuales estaban en pleno desarrollo, no sólo con la utilización de telones sino también utilizando los avances técnicos para sacar provecho a las trampas con sistemas de poleas, presentar explosiones o, incluso, persecuciones de caballos en escena gracias al empleo de bandas móviles sobre el tablado. En el caso de *Presumption*, la cabaña de De Lacey se colapsa por completo, la Criatura salta a escena tirando la puerta del laboratorio, y el final de la obra plantea un cierre fastuoso en todos sentidos:

Frankenstein draws his pistol – rushes off at back stage. – The gipsies return at various entrances. [...] The Demon appears at the base of the mountain, Frankenstein pursuing [...] Music. – Frankenstein discharges his musket. – The Demon and Frankenstein meet at the very extremity of the stage. – Frankenstein fires – the avalanche falls and annihilates the Demon and Frankenstein. A heavy fall of snow succeeds. – Loud thunder heard, and all the characters form a picture as the curtain falls (Peake, 2014).

El interés del público se mantuvo durante el resto del siglo conservando en el escenario teatral al monstruo de Frankenstein, con diecinueve adaptaciones repartidas entre Londres y París según el exhaustivo listado de Steven Earl Forry. Con la llegada del siglo xx y el auge del cine, el doctor Frankenstein y su criatura también dieron el salto a la pantalla cinematográfica.

La película que se ha convertido en el referente visual de la Criatura hasta nuestros días es, sin duda, *Frankenstein*, de la Universal Pictures, de 1931 dirigida por James Whale; sin embargo, la cinta está ligada más íntimamente al teatro que a la novela de Shelley, ya que, en lugar de recurrir al texto original, el guión cinematográfico se basa en la obra de teatro *Frankenstein: An Adventure in the Macabre*, de Peggy Webling. Esta versión de 1927 fue escrita por encargo del empresario teatral/director/actor Hamilton Deane después del éxito que éste había obtenido con su adaptación dramática de la novela *Dracula*, de Bram Stoker. El primer intento de Deane con la obra no tiene mucho éxito, dando sólo cuatro funciones, pero en 1930, con un texto revisado por la dramaturga, vuelve a llevarla a escena en el Little Theatre, esta vez consiguiendo dar un total de setenta y dos presentaciones. Así como Peake revivió a *Frankenstein* un siglo antes, nuevamente, la buena respuesta del público a la puesta en escena de Deane atrajo la atención de la Universal para que la creación de Shelley llegara al cine.

Sobre las aportaciones de la versión teatral, Kaye señala que «James Whale's *Frankenstein* (1931) and Tod Browning's *Dracula* (1931), draw on stage versions rather than the original novels, simplifying the narratives by making them linear and univocal. [...] Webling's play was the first version to give the monster the name Frankenstein and call its creator Henry, dressing them identically to stress their interchangeable, doppelgänger nature» (2001: 200). La cinta de Whale logró, además, crear toda una serie de referentes que son muy difíciles de separar de *Frankenstein*, por ejemplo, la imagen de la Criatura creada por el maquillista Jack Pierce junto a la interpretación de Boris Karloff es predominante en el imaginario popular hasta nuestros días, de la misma forma que el actor Colin Clive es la figura más asociada con el doctor Frankenstein. Igualmente el laboratorio en el castillo y la persecución con antorchas para acabar con el monstruo se han convertido ya en íconos que perduran en la actualidad.

A pesar de que la novela de Shelley se convirtió en una excelente fuente, y muy bien recibida, para el cine, que la Criatura siguiera apareciendo en incontables películas después de la del 31, y en la segunda mitad del siglo fuera el doctor Frankenstein quien pasara a ser el personaje protagónico en la serie de cintas de la productora Hammer, esto no ha impedido que también haya seguido siendo objeto de adaptaciones teatrales, manteniendo así, todo este tiempo, su paso por los escenarios. Entre las más destacadas interpretaciones escénicas del siglo xx se encuentran: *Frankenstein*, en una versión de The Living Theatre en 1968, que, por medio de andamios, escaleras e improvisaciones libres de los

actores, representaba no sólo la historia sino también el funcionamiento interno de la Criatura. *Frankenstein*, de Victor Gilanella, en Broadway en 1981 se lleva el mérito de haber tenido el diseño lumínico más espectacular hasta ese momento en la historia de Broadway, además del más caro, y que, por ese mismo motivo, fue cancelada después del estreno, sin embargo también fue de las primeras en regresar a la novela como base de la adaptación; *Frankenstein in Love; or, The Love of Death (A Grand Guignol Romance)*, de Clive Barker en 1982, que toma la historia original sólo como referente y desarrolla una impactante versión que «driven by such diverse forces as the Grand Guignol, the theatre of Artaud and of the Absurd, Jacobean masques, [...] is unrelenting in its pessimistic view of the sordid acts to which humans somehow aspire. It is a brilliant piece from the hand of a talented playwright» (Forry, 1987: 73).

Ya sea en el cine o en el teatro la historia de Shelley se sigue reinventando una y otra vez, estableciendo contacto con las diversas necesidades de cada sociedad y época, pero manteniendo la esencia que le dio origen. Como señala Hutchings, «the Frankenstein story has proved to be one of the most enduring of all horror's stories. Mary Shelley's novel *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) is the only novel from the original gothic period in literary history to have been adapted repeatedly for stage, screen, radio and television and still to retain a significant hold on our imagination» (Hutchings, 2008: 123).

Siguiendo con este aparente patrón de que cada inicio de siglo tiene lugar una reescritura de la novela de Shelley que le da nueva fuerza a sus personajes revisando su temática, para el siglo XXI, en 2011, el afamado director de cine británico Danny Boyle puso en escena una nueva adaptación de este clásico para el *National Theatre* de Gran Bretaña. Utilizando toda la tecnología teatral contemporánea Boyle da vida nuevamente a la Criatura en un medio efímero que sigue siendo impactante.

A pesar de que actualmente la reputación del inglés Danny Boyle es más conocida como director cinematográfico, éste inició su carrera en el teatro, después de un breve paso por la Universidad de Gales, la que abandona para seguir su vocación escénica. Durante la segunda mitad de los años ochenta trabajó como director de compañías teatrales entre las que se encuentran la Joint Stock Theatre Company, la Royal Shakespeare Company y el Royal Court Theatre. Su regreso al teatro fue, precisamente, con *Frankenstein*.

La puesta en escena se desarrolla a partir del texto dramático de Nick Dear, dramaturgo inglés con una larga carrera y cuyas obras han sido presentadas por compañías como la Royal Shakespeare Company, Bristol Old Vic y

el National Theatre, además de haber colaborado con Peter Brook en el desarrollo de *Qui est la?* para el Bouffes du Nord.

Ésta no es la primera vez que Boyle y Dear hacen mancuerna creativa; de hecho, el origen de *Frankenstein* se remonta más de veinte años atrás cuando ambos trabajaban en la Royal Shakespeare Company en una adaptación de *Los últimos días de Don Juan*, y por primera vez se plantearon el desarrollar una versión de la novela para el teatro.

Dear, desde la novela de Shelley, recuenta la historia original tomando a la Criatura como centro de la narración. El autor refiere que ése fue su punto de partida para la historia que quería contar, dejando no sólo que la Criatura fuera el personaje con mayor peso, sino también que pudiera expresar su propia visión del mundo al que ha llegado, ya que dice: «I've never seen a stage version, I know there have been some [...]. I've certainly seen the films [...] the creature's story, which was never told in the films, in most of the films the creature doesn't have a voice [...] and I thought it was some sort of miss opportunity in the films» (Boyle y Dear, 2011). El planteamiento de Dear en el texto y, después, el trabajo de Boyle en escena permiten un nuevo acercamiento a la novela misma, abriendo interrogantes sobre los temas, los personajes, las acciones; invitan al espectador a entrar al mundo escénico que al mismo tiempo nos refiere a la obra original de Shelley, al tiempo que nos da la distancia para reconsiderarla, ya que, como plantea Robert Wilson, «el teatro no debe interpretar sino darnos la posibilidad de contemplar una obra: Cuando se hace como si se hubiera comprendido todo, la obra está acabada» (Karasek & Jenny, 1994: 155).

Si bien el trabajo de creación escénica está planteado originalmente como una colaboración entre Dear y Boyle, es evidente, a través de la comparación del texto dramático con el montaje, dónde se encuentra la fuerza de cada uno y su aportación: escenas breves con diálogo inteligente, ágil y poético de Dear son enriquecidas con una narrativa llena de recursos visuales y plásticos bajo la dirección de Boyle para dar un balance perfecto.

Lo que en el texto de Dear es

Darkness. There's the sound of a heartbeat. [...] Then another heartbeat, then another [...]. Sudden flash of brilliant white light. There is a vertical frame on which something like a human form is suspended. It moves. Rubber tubes, like drips, are inserted into it at various points.

Back to darkness. [...]

Another blast of light. Struggling to free himself is the Creature, who is naked and leaking blood as he rips the tubes out of his veins (Dear, 2011: 3).

En el escenario se convierte en una gran nube de luces suspendida sobre una esfera de material orgánico que semeja un útero donde se dibuja una figura humana que finalmente logra escapar. Este es el nacimiento de la Criatura, lento, progresivo, con el mínimo de elementos escénicos, más que la luz, el sonido de los latidos de ese corazón que se activa y el trabajo corporal del actor, es una completa creación de atmósfera e imágenes.

El principio de la puesta en escena plantea ya una propuesta singular, en donde primero se alimentan los sentidos del público, creando un nexo empático en ese proceso de parto científico con el nuevo ser que ve la luz. Así Boyle sigue lo que propone Robert Wilson como necesario para reconceptualizar el teatro cuando dice que «escuchar y ver son nuestros principales medios de percepción, de comunicación. En el teatro domina habitualmente el lenguaje, lo que se ve además es sólo cita, repetición, ilustración. Me gustaría que los dos salieran ganando, el oído y la vista» (Karasek & Jenny, 1994: 158).

En *Frankenstein*, Boyle cuenta en su equipo con Mark Tildesley como diseñador y Bruno Poet en el diseño lumínico, siendo estos tres los responsables de la creación del espacio escénico. Así como el teatro del siglo XIX comenzaba a sacar provecho de los avances tecnológicos del momento para crear efectos especiales, con escenografías espectaculares, luz de gas, trampas y pantallas, todo lo cual fue de gran apoyo para el éxito de *Presumption*, ahora, al inicio del siglo XXI, este núcleo de creadores tuvo a su disposición toda la tecnología teatral con la que cuenta el Laurence Olivier Theatre, siendo reconocido como uno de los teatros mejor equipados en el mundo. Sin embargo, la puesta en escena no se inclina por escenografías espectaculares, sino por el gran vacío que se va ocupando por la luz, los elementos escenográficos específicos, conceptualizados, y la misma plástica de los cuerpos de los actores, los volúmenes, el movimiento, hasta volverse un verdadero espacio escénico orgánico, en donde la acción y los diálogos cobran vida y sentido.

La relación que tiene el lenguaje escénico con el texto dramático va mucho más allá de ilustrar, o seguir indicaciones, tiene más un sentido de escalar, de ir más allá a partir de lo que se propone en lo escrito; esto se puede ver en la escena cuatro, en el texto se señala:

Night. The Creature makes his way through the streets of Ingoldstadt –an early-industrial landscape, smoggy and strange. [...]

There are strange noises –sounds of forges, factories, coaches, animals. Electricity is in the air; we see prototypes of new machines. The Creature is lost and confused. There are passers-by, but they ignore him.

He passes a tavern (Dear, 2011: 5).

En la realización de esta escena, en lugar de los prototipos de nuevas máquinas, se optó por una sola, la gran máquina del siglo XIX, el ferrocarril, que funciona en dos niveles, primero como referencia de esa revolución industrial que identifica a la época a la que plantea Dear en el texto, y, además, como una forma de jugar con la estructura teatral, un desplante de virtuosismo técnico para hacer entrar a la locomotora de vapor en todo su esplendor, surgiendo de la oscuridad del fondo del escenario para llegar, imponente, al centro del mismo. El profundo túnel que se abre, los rieles sobre el tablado y la máquina que trae consigo toda una nueva lógica de mundo con su propia sociedad que baja del monstruo metálico para invadir ese espacio vacío.

Este formato se volverá una constante en el desarrollo de la obra, grandes espacios que ceden ante el ser humano y éste que por momentos se empequeñece ante los elementos que lo rodean. Ya desde la novela se abren las puertas para jugar con este tipo de conexiones con la ciencia y el avance humano, aun cuando Mary Shelley no lo reconociera como deseable, hay que recordar, como señala Stableford, que «modern historians of sf [science fiction] often locate the origins of British scientific romance in the works of Mary Shelley, although the Gothic trappings of *Frankenstein* (1818) place it firmly within the tradition of anti-science fiction [...] it became formative template heading powerful tradition of imaginative fiction» (Stableford, 2003: 19).

Lo anterior también está considerado con respecto al planteamiento de los personajes: después de que la Criatura ha nacido, y una vez que ha dado sus primeros pasos, aparecerá brevemente su creador, quien huye aterrorizado ante lo que descubre, dejando nuevamente solo e indefenso a este incipiente ser. Este primer encuentro entre Victor y la Criatura refleja a su vez no sólo la imagen, sino el sentido de enfrentamiento que se da entre naturaleza y ciencia que la misma Shelley planteaba en su introducción de 1831 a *Frankenstein*: «I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world. His success would terrify the artist; he would rush away from his odious handywork, horror-stricken» (Shelley, 2003: 43). Apenas poco más de un minuto en escena comparten los dos personajes en este primer encuentro, la presencia de Frankenstein es casi marginal para dejar la atención en la Criatura y su historia, pues será ésta la que dé sentido a su creador, como

si fuera un juego de espejos en donde primero es necesario ver de forma clara al uno para poder reconocer al otro.

Para profundizar en el concepto del doble, Boyle optó por que los dos actores protagónicos, Johnny Lee Miller y Benedict Cumberbacht, interpretaran tanto a Frankenstein como a la Criatura, alternando el personaje para cada función, dando como razón que «Frankenstein is creating life without women. The idea is to bring two actors as close to that notion as possible. And how do you do that? In terms of the performance, Frankenstein and the Creature literally create each other: every other night they reinhabit each other. [That way they] become the same in a way: two strands of the same part» (Costa, 2011). Esto, sin embargo, no significa que hay dos actores tratando de representar a los dos personajes dentro de los mismos parámetros, sino que hay dos interpretaciones distintas a partir del mismo texto: Cumberbacht más racional, casi frío y calculador y Miller, intuitivo, apasionado, por momentos desbordante, lo que provoca en el espectador no sólo la curiosidad de ver la obra en las dos versiones, observar las posibilidades de un Frankenstein y compararlas con el otro, así como las de la Criatura, lo cual no es un pretexto comercial, sino dar al público la opción de inclinarse por uno u otro de los personajes según el actor que lo interprete.

Durante casi la primera mitad de la obra seguimos a la Criatura en su crecimiento, en su aprendizaje, vemos como espectadores el mundo, la naturaleza y lo humano a través de sus ojos. También la vemos enfrentando la paradoja de lo humano siendo agredido por aquella mujer a quien ha salvado, robando comida y después siendo asaltado mientras duerme, así como todo el proceso educativo que lleva conviviendo con De Lacey y su familia, éstos relegados por la guerra, a quienes la Criatura, en pago por las enseñanzas de De Lacey, ayudará en el trabajo del campo, sólo para ser despreciada y agredida por su apariencia como un monstruo. Por tanto, en respuesta, acciona como tal y prende fuego a la cabaña esa misma noche:

CREATURE: [...] What do they do when they feel like this?

Heroes, Romans –what do they do?

I know.

They plot.

They Revenge.

He sets fire to the cottage. A wall of flame springs up.

I sweep to my revenge!

De Lacey, Felix and Agatha are consumed by the flames. They scream for help. The Creature backs away. The cottagers burn. (Dear, 2011: 28)

La Criatura busca sentido, quiere entenderse, saber quién es y a dónde pertenece, busca las respuestas que sólo quien le dio vida debe tener. Sin embargo, para cuando reaparece Victor Frankenstein, su creador, la Criatura ya se ha formado a sí misma y ante nuestros ojos el que es ajeno es Frankenstein, es éste quien llega al ser invocado por la Criatura. Mientras que el primer encuentro se da en una atmósfera cálida, en tonos rojos, este segundo se lleva a cabo en un lugar frío, en una franja del escenario suspendida en el vacío, con ambos personajes en cada lado de esa balanza desde donde se observan, se conocen y reconocen mientras el círculo se completa. Como plantea Boyle, «they are distorting mirrors of each other, photocopies» (Costa, 2011).

En este encuentro los roles se alternan, a veces es la Criatura el más humano, a veces es Victor, cada uno defiende sus argumentos, pero, mientras Frankenstein busca la destrucción del otro, éste quiere formar parte de algo más allá de sí mismo, desea una compañera que sólo su creador le puede dar:

CREATURE: You are a king! The King of Science! Build me a woman! Please! A bride! [...] Master, work your magic once more, I beg you!

VICTOR: (*thinking*) A female... I haven't ever considered the question. There are differences of anatomy, of course, but also differences of –what?– temperament? Humour? Skill? [...] What are females good at?

CREATURE: I don't know! (Dear, 2011: 43-44).

Los dos se reconocen completamente alejados de la mujer: Victor desde la incomprensión y la Criatura desde el deseo, y es éste quien parece siempre tener la voz de la razón: «*Creature* I will not torture you. I will reason with you. Isn't that what we do? Have a dialogue? [...] I am not a slave. I am free. [...] I apologise. I did intend to reason. I am capable of logic. I do not think what I ask is immoderate?» (Dear, 2011: 40-41). La confrontación que inicia en esta escena entre los dos personajes ya no cesará durante el resto de la obra y, una vez que Frankenstein regresa a su mundo, éste lucirá trastocado en el escenario: la casa, inclinada ante los ojos del espectador, apunta a un abismo que se abre en la bocaescena.

La otredad de Victor se refuerza ante el hecho de que es su prometida la que tiene más en común con la familia Frankenstein, siendo todos ellos de color. Elizabeth es la que convive con los demás, ella, como la Criatura, busca compartir la vida con su pareja, con Victor, quien vive aislado en su estudio, incapaz de relacionarse en cualquier nivel con los demás seres humanos:

ELIZABETH: Victor, you don't look well. I haven't seen you for weeks. You're always up in your room.

VICTOR: Why do you need to see me?

ELIZABETH: We're supposed to be getting married!

VICTOR: Oh, so I'm expected to-

ELIZABETH: -talk to me occasionally, yes!

VICTOR: But what if I haven't got anything to say? What am I meant to do then?
(Dear, 2011: 35)

La destrucción por parte de Victor de la pareja que había creado para la Criatura, el haberle negado la posibilidad de estar con otro de su especie, dará lugar a que la consumación de la noche de bodas entre Victor y Elizabeth no se realice, es la Criatura quien llega a la recámara e incluso puede conversar con Elizabeth... aunque al final termina reafirmandose como el monstruo en que la han convertido:

CREATURE: I am good at the art of assimilation. I have watched, and listened, and learnt. [...] I studied the ways of men, and slowly I learnt: how to ruin, how to hate, how to debase, how to humiliate. [...] I finally learnt how to lie.

He drags her kicking back to the bed, where he rapes her. She kicks and struggles but to no avail. He forces apart her legs and enters her (Dear, 2011: 71).

Cuando Victor finalmente llega a la habitación, la Criatura, que lo ha esperado, mata ante los ojos de su creador a Elizabeth.

La relación entre los dos personajes no termina con el final de la obra, el enfrentamiento en el hielo, en el círculo ártico, en medio de una tormenta de nieve y ante una inmensa luna que domina la escena, como lo señalan las acotaciones de Dear. Cuando Frankenstein parece colapsarse finalmente, la Criatura le pide que no lo deje: «Don't leave me alone. You and I, we are one» (Dear, 2011: 76). Pues a fin de cuentas, en la versión de Boyle, uno no puede existir sin el otro y, como señala Billington, «they constantly make us ask which of the two main characters is the real monster. Is it the disfigured, repulsive Creature or Frankenstein himself with his subordination of love and friendship to the idea of creative perfection? The issue is not so much resolved as left hanging as the two figures memorably depart into an eternal icy wilderness» (2011).

Así como en el siglo XIX *Frankenstein* recibe una corriente de energía a través del teatro y en el XX toma una nueva descarga desde el cine, ahora, a principios de este naciente siglo, une ambos medios con una puesta en escena creada por uno de los más importantes directores de cine de las décadas re-

cientes, ésta tiene la magia del momento efímero que es el teatro, mezclada con la fuerza de una visión cinematográfica impuesta por Boyle, quien establece la anterior relación de medios diciendo: «I did keep forgetting I wasn't filming, [...] I'd walk up to actors during particularly intense moments in rehearsal as though I had a camera and was trying to get in close. I soon put a stop to that» (Costa, 2011).

Pero lo más importante del trabajo de Boyle es la posibilidad de reconsiderar el estatus de una obra clásica a casi doscientos años de su creación, de volver a hacernos preguntas. Como él mismo lo plantea: «People think this is a horror story about a monster, but it's not: it's about abandonment, companionship, prejudice, and original sin –are you a product of your environment, is evil within you?» (Costa, 2011). Para encontrar la respuesta tenemos que dirigir la mirada hacia nosotros mismos, a nuestro alrededor, a lo que somos como seres humanos... y qué pasa si es ahí donde nos encontramos con un monstruo en la criatura que hemos creado, en la criatura que somos nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- BEHRENDT, S. C. (2014): «Novel into drama and onto the stage», en Richard Brinsley Peake (ed.), *Presumption, or The fate of Frankenstein, Romantic Circles*, disponible en <<http://www.rc.umd.edu/editions/peake/apparatus/drama.html>> [última consulta: 7.5.2014].
- BILLINGTON, M., (2011): «Frankenstein», *The Guardian* (24 de febrero), disponible en <<http://www.theguardian.com/stage/2011/feb/24/review-frankenstein-olivier-theatre-boyle>> [última visita: 13.9.2014].
- BOYLE, D. y N. DEAR (2011): Entrevista en *Platform* [video en página web], disponible en <<http://www.nationaltheatre.org.uk/video/danny-boyle-and-nick-dear-on-frankenstein>> [última consulta: 15.11.2014].
- BUZWELL, G., (2014): «Mary Shelley, Frankenstein and Villa Diodati», disponible en <<http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/mary-shelley-frankenstein-and-the-villa-diodati>> [última consulta: 29.11.2014].
- COSTA, M. (2011): «A monster role: Frankenstein», *The Guardian* (17 de enero), disponible en <<http://www.theguardian.com/culture/2011/jan/17/a-monster-role-frankenstein-danny-boyle>> [última consulta: 13.09.2014].
- DEAR, N. (2011): *Frankenstein*. Faber and Faber, Londres.
- FORRY, S. E. (1987): «Dramatizations of *Frankenstein*, 1821-1986: A Comprehensive List», *English Language Notes*, vol. 25, núm. 2 (diciembre), pp. 63-79.
- HUTCHINGS, P. (2008): *Historical dictionary of Horror cinema*, Scarecrow Press, Plymouth.
- KARASEK, H. y U. JENNY (1994): «Robert Wilson: Escuchar, ver, actuar», en *Tendencias interculturales y práctica escénica*, Grupo Editorial Gaceta, México.

- KAYE, H. (2001): «Gothic film», en David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishing, Oxford, pp. 197-210.
- PEAKE, R. B. (s. f.): *Presumption, or the fate of Frankenstein*, disponible en <<http://www.rc.umd.edu/editions/peake/play/act3.html>> [última consulta: 20.11.2014].
- SCOTT, W. (1818): «Remarks on *Frankenstein, or the Modern Prometheus*; A novel», *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol. 2, núm. 12 (marzo), pp. 611-620.
- SHELLEY, M. W. (2003): *Frankenstein*, Barnes & Noble Books, Nueva York.
- STABLEFORD, B. (2003): «Science fiction before the genre», en Edward James y Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge companion to Science fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 15-31.
<<http://dx.doi.org/10.1017/ccol0521816262.002>><http://search.crossref.org/?q=%C2%ABScience+fiction+before+the+genre%C2%BB>