

Alma Mater, o Mary Shelley y el nuevo género¹

María Gabriela Mizraje
UNTREF
Argentina

I-DE MONSTRUOS, RAZONES Y SUEÑOS

El ser humano, que sólo puede examinar partes dispersas, encuentra muchas cosas equivocadas; y esto es parte del sistema y por ello es cierto que debe esforzarse por transformar lo que le parece erróneo, aun cuando se incline ante la sabiduría de su Creador y respete la oscuridad que intenta disipar.

Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, 1792.²

Filiaciones y victorias

Dos mujeres se encuentran en un punto múltiple, el de la genealogía, el de la fecha, el de los ideales. Que ellas luchen, con sus palabras y sus acciones cotidianas, por los tan postergados derechos de la mujer, como lo hacen, se convierte en una burla del destino cuando sabemos que la mayor murió pocos días después del parto por una infección que acompañó el nacimiento de la segunda. La naturaleza se comporta como una madrastra cruel a la hora de originar a las mujeres, idea tardía de la creación —nos había enseñado Wollstonecraft, develando un supuesto, en polémica con Rousseau—.

Madre e hija marcan en verdad hitos en el derrotero de la cultura; son pioneras simbólica y concretamente. Así, la revolucionaria Wollstonecraft realiza un acto fundacional

¹La versión original de este trabajo constituyó una ponencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., bajo el título "Mary Shelley, entre la previsión y la glosa", en la Jornada de Homenaje a Mary Wollstonecraft y Mary Shelley, el 10 de octubre de 1997. Volví sobre su escritura en 2005. Aquí se mantiene, en lo fundamental, dicho texto, más allá de algunas ampliaciones y actualizaciones.

² "[...] But man, who can only inspect disjointed parts, finds many things wrong; and it is a part of the system, and therefore right, that he should endeavour to alter what appears to him to be so, even while he bows to the Wisdom of his Creator, and respects the darkness he labours to disperse", Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women* (94).

del feminismo mientras que, a su tiempo, la romántica Shelley funda un género literario. Ambas le cambian el ritmo a la historia (de las mujeres). De los derechos exclusivamente masculinos a la conquista de la igualdad, sobre todo educativa; de la ficción científica a la ciencia-ficción.

De tal modo, la ciencia-ficción, de la mano de *Frankenstein* (1818), emerge como otra acción rupturista desencadenada por el feminismo. Los cuentos de Mary Shelley, naturalmente relegados por la potencia de esa novela, también abonan, entre otros, el terreno gótico y contribuyen a su consolidación, exhibiéndonos las conquistas y límites del científicismo, y proponiéndonos un universo alternativo.

No menos que aquella inolvidable criatura del polo forjada por su descendiente, Wollstonecraft se reconoce como "la primera de una nueva especie" (al hacer referencia a su profesionalismo, el 7 de noviembre de 1787, en carta a su hermana Everina)³. Y no hay desacuerdo: Mary Wollstonecraft y Mary Shelley son hoy, pasados más de doscientos años, un testimonio múltiple de lo que la fuerza y la libertad pueden.

Si la historia vital que reúne el 30 de agosto con el 10 de septiembre de 1797 puede hacernos pensar en un matricidio involuntario, la sombra materna de la novelista que se burla del relato gótico, mientras está embarazada y escribe su novela póstuma, también le acerca involuntariamente un juicio mortal a la futura obra de su hija. No ignora que más terrible que cualquier castillo fantasmagórico es la "mansión de la desesperanza".

"...Y como no temo tener al demonio ante mis ojos, me aventuro a llamarlo sugerencia de la razón" asegura Mary Wollstonecraft en la segunda de sus vindicaciones.⁴ De frente. De atrás, Mary Wollstonecraft Shelley parece responder a través de Víctor: "Voy en busca de alguien que huyó de mí" ("I am after someone who ran away from me' he said").

³ "I am then going to be the first of a new genus – I tremble at the attempt."

⁴ "And having no fear of the devil before my eyes, I venture to call this a suggestion of reason, instead of resting my weakness on the broad shoulders of the first seducer of my frail sex."

La victoria de Víctor Frankenstein es su creación; el fracaso es su criatura; en lo creado convergen el triunfo y la derrota. Frankenstein no sólo pierde a su criatura sino que además pierde frente a ella, se pierde en ella, pero la criatura tampoco gana. Es un pacto entre perdedores; y perdidos. Pérdidas y perdiciones en el gótico científico. Frankenstein es la sombra de Frankenstein que persigue a Frankenstein.

El peso de los nombres

Y el nombre se desliza, se desfaza: conviven 'Frankenstein' y 'Frankestein'; siempre en lo monstruoso algo se torna múltiple, la identidad se duplica. La tradición, la multiplicidad de traducciones y ediciones así lo justifica. Por otra parte, el nombre que pasa, por herencia o metonimia, del doctor a la criatura, como de padre a hijo, es ya uno de los tópicos de análisis. La crítica abunda en tal sentido y en la analogía con la autora, en la nominación que no puede eludir la trascendencia.

De este modo, el otro nombre que pasa es, claro, Mary. Que la futura esposa de Shelley —quien se apega gustosa al apellido del poeta— sea Mary Wollstonecraft como su madre es sólo una parte, la otra es que María, nombre femenino por antonomasia, deja a la mujer entre la ficción y el error. La ficción de ser mujer, los errores (que son también los males) de ser mujer. Para que la mujer no sea un error ni una ficción, Mary Wollstonecraft escribe. *Wrights* o *Wrongs* en su discurso cifrarán la línea de lo ensayístico y la de lo novelesco.

Mary Wollstonecraft comprende su producción entre dos novelas, son las únicas, y están entre lo primero y lo último que escribe. Las dos tienen título de mujer, las dos son Mary: *Mary, A Fiction* de 1788 y *The Wrongs of Woman, Or Maria*, inconclusa y múltiple (1798). Estos papeles trazan una parábola en torno de la identidad femenina, donde *la caminante solitaria* se esfuerza inicialmente contra la novela sentimental y después contra la novela gótica, probando la capacidad de pensar de la mujer en el texto más próximo a *Thoughts on the Education of Daughters* (1787) e intentando defenderla de las garras de la "locura" (impuesta) en la novela final. Una y otra protagonista tienen maridos indeseables, la primera se encierra en

una relación de amor amistoso con otra mujer, la segunda es encerrada en un manicomio, y desde esos territorios pujan por ser comprendidas.

Otro rasgo recurrente y complementario de aquel que marca el nombre es el de las filiaciones dentro de la familia consanguínea o dentro de la familia de las letras: la presión de Mary Wollstonecraft —del espíritu de Mary Wollstonecraft, quizá deberíamos decir— y de William Godwin sobre Mary Shelley.

El ser monstruoso centra, gana espacio y seduce. No es lo único pero funciona como imán. De tanto ser interpretado acaba por domesticarse, la sucesión de análisis que desencadenó contribuye a su control, y de ese modo acaso a nuestra tranquilidad. Frankenstein, el nombrable innominado, empieza justamente así, siendo escrito, y esa huella de origen que le estampa la forma de la novela epistolar no lo abandona. Tras haber sido inscripto de manera perenne en nuestro imaginario occidental, es un monstruo escrito. Y sobrescrito. Hecho ya no sólo de partes de cuerpos sino además de jirones de corpus de lectura, despierta con sus destellos.

El *monstrator* (que muestra, indica, enseña) es el propagador de esa figura. Lo *monstrum*, tan neutro como lo *phantasma*, representa asimismo un presagio. Al fin de cuentas (o al fin de imágenes), el monstruo es primero un prodigio. *Monstra narrare*, literalmente explicar prodigios, se puede convertir en narrar monstruosidades. La distancia entre uno y otro decir se acorta hasta suprimirse. Una expresión, un uso en el abismo —no más terrible que fascinante— del lenguaje.

Mary Shelley persiguió ambas cosas. Mary Wollstonecraft antes tomó de esa familia de palabras las guías del señalar, denunciar y aconsejar (*monstrare*) y precisamente por ello fue *distinguida*. Los monstruos de la razón también engendran sueños.

Circundadas por algunos de los hombres más resonantes de su tiempo, la mujer que nace en 1759 y la que muere en 1851 nos dejan en el límite de la modernidad, potente y peligrosa.

Testigos de las monstruosidades de nuestros propios siglos (desde el nazismo hasta la bomba atómica, desde los desechos capitalistas hasta el S.I.D.A., desde un virus pandémico hasta las jaulas para niños inmigrantes), volver reflexionando junto a ambas pioneras puede ser una forma de conjuro.

A través de dicha forma puede verse u oírse aquello que en cada curva de las palabras asegura el lazo, el cordón que uniría y desuniría en el acto vital y mortal a las dos Mary Wollstonecraft, dentro del circuito de la familia Godwin y del círculo de la familia Shelley. Se trata de las filiaciones intelectuales y afectivas de un conjunto de las plumas más vibrantes del momento, que vuelan al unísono, se distinguen y se entrecruzan, entre la previsión y la glosa que hace de Mary Shelley la figura singular que aún hoy sigue interpelándonos con su monstruo.

II- EL LUGAR DE LA FICCIÓN

Después mi vida se hizo más atareada
y la realidad ocupó el lugar de la ficción.⁵
M.W.S.

La duplicación, el viaje, el mundo

No muchas veces el destino permite conjunciones como las de tales obras y personas, ambas inmensas para la historia de la cultura universal y para la posibilidad de repensar la condición de las mujeres. En este caso, una muerte y un nacimiento desdeñan cualquier metáfora por redundante, por insuficiente, porque la continuidad puede ser más que una ilusión y las ilusiones individuales desbordan la continuidad. Como vimos, una madre y una hija, un nombre en común, una profesión compartida, un ideal análogo, un doble éxito: Mary

⁵ En la introducción a la edición de *Frankenstein*, datada en "London, October 15, 1831", se lee: "After this, my life became busier, and reality stood in place of fiction" (4).

Wollstonecraft, esposa del filósofo racionalista William Godwin, y Mary Wollstonecraft, esposa del poeta romántico Percy Bysshe Shelley.

Las reduplicaciones que el gótico genera con holgura podrían hallar aquí un regocijo, pero la historia es siempre más que las escuelas y el estilo más que las preceptivas.

Pionera del feminismo la madre en la dura Gran Bretaña del siglo XVIII, mujer emancipada la hija en la no menos dura Londres del XIX; la primera viaja sola por la Francia revolucionaria y se casa recién después de haber quedado embarazada, la segunda, que aprende a leer dentro de su hogar con las *Ten Lessons* maternas, es la mujer audaz que huye con su amante a los dieciséis años. Observadoras lúcidas y sensibles, una es la autora de *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (1796), la otra es autora, en colaboración con P. B. Shelley, de *History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany and Holland, with Letters descriptive of a Sail round the Lake of Geneva, and of the Glacier of Chamouni* (1817).

Original responsable de *A Vindication of the Rights of Men* (1790) —carta abierta a Edmund Burke— y de la convincente *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) —dedicada a Talleyrand-Périgod—, la mayor; responsable no menos original de *The Modern Prometheus* (1818) —en competencia con Byron, en 1816— y de *The Last Man* (1826) —desilusión futurista en torno al siglo XXI—, la más joven. Ambas tienen un monstruo entre las manos, más amedrentador que el mismo *Frankenstein*, porque lo que estas mujeres proponen y persiguen es nada menos que libertad.

Diálogos: el rapto, los hombres, la utopía

Sus experiencias vitales entramadas en la aventura discursiva entreabren múltiples citas de la cotidianeidad así como múltiples intertextualidades que se producen entre madre e hija (proceden de madre a hija) pero además entre ellas y los hombres de su entorno —en la gran familia de los ilustrados—. (Al fin de cuentas, el amor es también una manera de entreglosarse.) De tales tramas volveremos aquí, asimismo, a algunos textos de Mary

Wollstonecraft Shelley que no alcanzaron una repercusión tan retumbante como la de su primera obra.

Los diarios, cartas y anotaciones a la poesía de P. B. Shelley nos muestran a la que "se dejó raptar" en el lugar en que la exégesis se sostiene entre el erotismo y el goticismo (después de todo, el discurso de su historia amorosa había empezado junto a una lápida)⁶. Se trata de *ordenar* el texto del otro, un otro a quien se añora no sólo en sueños sino también en prólogos y con quien, por otra parte, se había establecido una división de géneros: poesía para P. B. Shelley, prosa para Mary. Lo sexual en cruce con lo discursivo determina prácticas vitales y escriturarias diferenciadas⁷.

Si la inconclusa y duradera *Mathilda*⁸ trabaja sus relaciones con el padre y el marido, no es sólo en esa obra y en la proyección autobiográfica donde podemos advertir el tráfico de influencias simbólicas apoyadas más en el diálogo armonioso que en la discusión, más en la admiración y el respeto de Mary a los hombres de su familia que en la disidencia. Ella logra integrar en su textualidad sin precedentes varios de los elementos constitutivos y distintivos de las escrituras de los otros. La melancolía política combinada con el racionalismo optimista — que hereda de Godwin y de Wollstonecraft—, una extraña fe en Dios y el radicalismo ateo — que sostiene el poeta Shelley—, del mismo modo en que ensaya tanto a Petrarca y Boccaccio como a Maquiavelo, apoyada en una pasión descriptiva e interpretativa que va del lirismo amatorio a la disquisición filosófico-política, entre las desesperaciones y perversiones eróticas, y las estatales.

La experimentación científica, el desvelo religioso, la fascinación literaria como hechos sumados generan, sin duda, un sueño distinto: la creación de un "Hombre" nuevo. Con Mary Wollstonecraft Shelley asistimos a la fundación de un momento futuro, que hace de ella una

⁶Mary y Percy se habían declarado amor mutuo frente a la tumba de Mary Wollstonecraft. Por lo demás, puede consultarse el libro de Lady Shelley, es decir de Jane (Gibson) Shelley, *Shelley Memorials: From Authentic Sources*.

⁷P. B. Shelley, antes de su encuentro con Mary, había escrito dos obras góticas, *Zastrozzi* (1810) y *St. Irvine or the Rosicrucian* (1811), pero ya no volverá a este género.

⁸*Mathilda* se empieza a escribir en 1819 y se publica, póstumamente, en 1859.

figura tan atípica y tan intensa como sus propios personajes. Las pretensiones e ideales con que se abre el siglo XIX toman del gótico y el romanticismo metáforas de una política más justa, un diálogo de la grandeza con las investigaciones de la ciencia y la apuesta a una retórica que promete, en las oscilaciones de la pasión, seres humanos si no con más dicha ciertamente con mayor virtud. Cuando hasta la utopía puede ser monstruosa, sólo el amor redime. Mary Wollstonecraft Shelley, que cree en *la transformación*, apuesta con su escritura a ello.

Transformaciones: el derecho, la letra, la violencia

En un marco en el cual el derecho positivo, a diferencia de la tesis jurisnaturalista, juzga el derecho, el poder, en su proceso de transformación (y por ello se ocupa de la crítica de los medios), puede percibirse también cómo en cada violencia hay implícito un carácter de creación jurídica⁹.

El hecho literario, en tanto generado por la cultura del entorno y generador, a su vez, de ella, también opera como creador de legalidades alternativas (aunque a veces resulten oficiales y otras veces utópicas). Un texto literario que hace, además, de la violencia una preocupación central es doblemente productivo. *Frankenstein*, como mito de los tiempos modernos, en este sentido resulta ejemplar.

Las metamorfosis que presenta Mary W. Shelley, a diferencia de las que constituyen la mayoría de los mitos y de la paradigmática de Franz Kafka en 1916 (*Der Verwandlung*), son de hombre a hombre. Toda metamorfosis implica algo monstruoso. La mutación de la sangre se asienta, en el cuento de Mary W. Shelley titulado "Transformation"¹⁰, en una sucesión de antítesis que habilitan, gracias a su complementariedad, el ingreso a la reflexión.

⁹Para este punto, ver Walter Benjamin en *Zur Kritik der Gewalt* (1921).

¹⁰Los cuentos de la autora aparecieron, en su mayoría, entre 1828 y 1857 en la revista *The Keepsake* —(El recuerdo) que remite al Coleridge del año 1800—, así como en diversos anuarios literarios ingleses muy conocidos en su época. Más tarde fueron recopilados en diversas y escasas antologías sobre relatos góticos y en las últimas décadas se realizaron nuevas ediciones en castellano (cfr. Mary Shelley, *Cuentos góticos y El Mortal Inmortal y otras fantasías góticas*. Las citas del presente trabajo se basan en esta edición). "Transformation" fue publicado en la mencionada revista en noviembre de 1831.

En 1798, en otro extremo de las alternativas de la lengua inglesa, Charles Brockden Brown había propuesto su propia transformación en *Wieland*; el gótico del sensacional norteamericano (quien aquel mismo año había publicado su primer libro, *Alcuin: A Dialogue*), no ignora a Ann Radcliffe, tanto como las transformaciones de Mary Shelley no ignoran a Brown. ¿Cómo habría de saltarlo la ávida intelectual de Somers Town, si el joven abogado de Filadelfia escribía con los ojos fijos en Gran Bretaña y se había convertido en el vocero para el otro continente de las ideas que circundaban a Mary W. Shelley? *Alcuin* es exactamente eso: un diálogo con el padre de ella y, más importante aún, un tratado acerca de los derechos de las mujeres. El autor de *Wieland or the Transformation*, primer profesional de la literatura en su país, fue llamado "el Godwin de los Estados Unidos".

Pero a Mary W. Shelley no le alcanza con las voces, ella trafica con los cuerpos y no deja de mantenerlos dentro del esquema cristiano que los separa de las almas. En su transformación¹¹, donde se cruzan lo romántico y lo necromántico, los matices psicológicos se proyectan sobre los trazos de un mundo inicialmente estereotipado en el que las divisiones maniqueas dan relieve al contraste entre el bien y el mal. Es a partir de la mutación —a partir de la posibilidad, aunque sea momentánea, y temidamente eterna, de estar en el lugar del otro— que se produce la valoración del propio lugar y la conciencia del cambio que ya no depende de un intercambio de roles y figuras. Se trata de volver a (ser) uno mismo para operar la modificación necesaria sobre el yo.

Un recurso estructurante de la transformación es la paradoja, así el maligno al final del relato termina convirtiéndose en un espíritu benévolo, ya que, gracias a que intervino, el protagonista aprendió "tan bien esta lección" importante. La paradoja a veces estalla en el acotado dominio de la frase confrontando sustantivo y adjetivo bajo la forma del oxímoron —"El mortal inmortal" desde su solo título da prueba de ello— porque la transformación también opera como reescritura donde los atributos pueden modificar las sustancias. El transformismo

¹¹Con y sin comillas, es decir, tanto específicamente en el cuento que lleva ese nombre como en el funcionamiento de dicho tópico en su obra.

gótico se permite jugar con el trasvasamiento de identidades públicas y de caracteres psicológicos, y cualquier intimidación puede articularse como forma de transformación.

Desentrañar: topos, tropos y símbolos

Los tropos agitan lo que se ve para mostrar otra cosa, de modo que sustitución y contigüidad estimulan retóricamente los alcances de la ilustración. Cada tropismo oculta una verdad incitante y cada incitación es un desafío a develar lo dado.

Allí donde se truecan los lenguajes, la realidad ha sido tocada, trocada. *Frankenstein* es también una pascua, como lo son los personajes de los cuentos, como el mortal inmortal, como el amante que se transforma y remite, entre otros hallazgos de la literatura, a Fausto¹².

La alienación, la autoestima, la inmutabilidad pero, sobre todo, el vínculo conflictivo entre la realidad y la apariencia son algunos de los ejes que la literatura gótica en su conjunto y particularmente la de Mary W. Shelley atraviesa.

Ella lo hace en el cruce donde ciencia y religión se atraen y se repelen. Ella misma escindida por las fascinaciones ocultas que la medicina le dicta y la fe en las alternativas que la divinidad le sugiere, articula su propuesta estética donde además presionan los hallazgos poéticos de P. B. Shelley, los avances feministas de su madre muerta después del parto (una trágica ironía) y los aciertos intelectuales de William Godwin (cuyo goticismo, por otra parte, puede verse en *St. Leon*¹³ y en *Caleb William*). La retórica se tensa y se intensifica entre el estilo de los dos hombres de su vida, el padre y el marido (a los que más tarde se sumará su hijo Percy Florence, cuando Mary sea cabalmente una profesional de la literatura, aunque no reproduzca el éxito de su iniciación).

¹²Mary W. Shelley sin duda conocía la historia de Fausto y la habría leído seguramente en más de una versión. Baste pensar que la primera parte del *Faust* de Goethe data de 1808 y recordar que se trata de otro doctor. Por otro lado, Goethe aparece mencionado por Mary W. Shelley incluso dentro de *Frankenstein* (Félix y Safie leen *Las aventuras del joven Werther*, que data de 1774).

¹³Aquí Mary Wollstonecraft aparece convertida en el personaje de Margueritte.

Si toda fama por triunfo esconde, solapada, un monstruo voraz, *Frankenstein*—aparte de un símbolo político, una representación estética de la ciencia, una alegoría de la modernidad, un estudio literario de psicología antes de Freud— acaba por ser una metáfora anticipatoria del éxito. El éxito de la creación. *Frankenstein* se traga a Prometeo y roe su propia entraña, es la imagen de un deseo que, aun presente y concretado, se sostiene inconcluso, donde la falla es necesaria para que el deseo se mantenga.

El personaje de lo gélido se alimenta del personaje del fuego, aquel texto fundacional bebe de la fuerza irresistible de Prometeo para pensar la fatalidad del ser humano, y sobre todo del ser humano moderno, la victimización por las pasiones, la arbitrariedad, la libertad. ¿Pero qué promesa de salvación guarda Prometeo?, la regeneración, el "Hombre" nuevo, que surge de sí mismo, tiene la capacidad de perpetuarse.

El mito además posibilita una metáfora cíclica no sólo de la vida y de la muerte sino también del proceso de la curación y la enfermedad. Sostiene las nociones de progreso y evolución y la medición temporal en etapas que no contradicen la simultaneidad, porque los opuestos conviven en un mismo sujeto. La enfermedad se presenta como castigo pero existe la posibilidad de la supervivencia. Mary W. Shelley recorre, de este modo, con razones esmeradas, el universo de una patología literaria.

Opera sobre un síntoma y atraviesa una tópica; el citado Goethe había poetizado al titán de Esquilo en 1774 y un año antes había escrito una pieza dramática sobre él. Y —lo que es aún más relevante para el juego de intertextualidades e interdicciones de la integrada Shelley— en el mismo verano, en los mismos días de la célebre e íntima competencia de la que surgirá *Frankenstein*, Byron escribe, en Diodati, su bellissimo poema "Prometeo", donde asegura "Tú eres un símbolo y un signo/ para los mortales/ de su destino y fuerza, / como tú, el hombre es divino en parte"¹⁴. Los versos de Lord Byron están fechados en julio de 1816, el sueño o pesadilla de Mary W. Shelley es de junio.

¹⁴Este elemento por sí solo merecería un trabajo detenido, el análisis de las diferentes obras referidas a Prometeo entre las que se incluiría la novela de Mary Shelley. El antiguo mito ha dado motivos literarios desde los griegos

Prometeo, el previsor¹⁵, inmediatamente después de las monstruosidades que Mary W. Shelley le inflige, irá a parar, ya libre aunque no menos trágico, a manos de su esposo, que lo escribe entre 1818 y 1819, y lo publica en 1820; será *Prometheus Unbound* (el cual, a fin de siglo, hallará un gozoso correlato en el *Prométhée mal enchainé* (1899) de André Gide).

Es ella —la promisoría Mary W. Shelley— la previsor, la que ve antes las posibilidades de un género donde las mujeres pueden alimentarse (a esa ventana, adonde ya se había asomado Ann Radcliffe, llegarán, entre otras, las hermanas Brönte o Isak Dinesen), aunque el punto de vista narrativo que privilegian sus relatos sea masculino, y aunque su esposo la instara a que escribiese, "no tanto con la idea de que yo podría producir algo digno de nota, sino para que pudiese juzgar él hasta dónde prometía yo cosas mejores para más tarde".¹⁶

Suelto, desatado, el sueño de perfectibilidad y perdurabilidad quiebra la supuesta belleza de lo perfecto y lo perdurable a medida que se aproxima a realizarlos. Y es precisamente por ese quiebre que el sueño puede continuar manteniéndose como tal, y la trascendencia y la eternidad ser un anhelo hacia el cual se dirijan las pasiones y los conocimientos humanos.

Gótica: modernidad, exceso y feminización

El gótico, que ensombrece y aturde con sus miedos, no deja de aleccionar porque todo su universo simbólico se sustenta en la existencia del mal frente al bien, el gótico es también

hasta nuestros días. *Frankenstein* no ha sido leída en este sentido —los trabajos comparatísticos no la integran—, para un primer acercamiento a las versiones de Prometeo puede consultarse el excelente artículo de Ramón Alcalde en *Estudios críticos de poética y política*.

¹⁵ Como se recordará, en griego "pro-methés" significa previsor, prudente, que se inquieta de antemano, "prometheia" es previsión, prudencia; y toda esa familia de palabras alberga la cadena semántica que ocupa desde la búsqueda hasta los cuidados.

¹⁶ "At this time he desired that I should write, not so much with the idea that I could produce any thing worthy of notice, but that he might himself judge how far I possessed the promise of better things hereafter". *Frankenstein*, 1831, vol. I, "Introduction", 4.

un proyecto didáctico: la resolución de las narraciones de Mary W. Shelley lo muestra con claridad. Entre las cosas que el gótico esconde hay un proceso de aprendizaje.

El gótico sutaliza los sentidos porque entrena en la percepción de indicios y exige una mirada que escudriñe las latencias del mal en el bien y viceversa; y, finalmente, el gótico feminiza. Literatura recorredora de interiores y de interioridades, literatura donde el encierro concentra los temores y las alternativas de las irrupciones indeseadas, valorará la descripción y el punto en el que el texto se atreva a entreabrir la aventura de lo fijo y hasta de lo inerte, el punto en que la acción se congela para que de allí, de ese lugar congelado, surja la acción. Igual que en las miradas fijas de los personajes, el texto se fija a mirar la posibilidad de una textura que genere catástrofes a partir del más mínimo movimiento.

Y ese minimalismo, esa percepción ensimismada, ese estatismo en fuga —que fundamenta la categoría de suspenso y devora al lector— recoge y promueve muchas marcas de una sensibilidad de orden femenino. Por ello, hasta el gótico tiene su decoro (los límites de lo que el texto puede o no decir, de lo que las imágenes pueden o no mostrar).

El narrador que construye la autora de "La transformación" se calla más de una vez —por respeto a un imperativo gótico, a las categorías del gótico decoro—. "Basta de este impío tema" ("Enough of this unholy theme"), dirá Guido, o bien "Bueno, bueno... no ensombreceré estas páginas con delirios demoníacos" ("Well, well — I will not blacken these pages with demoniac ravings").

En el otro extremo —la censura es tanto por exceso como por defecto—, después de un romántico retrato se impondrá un corte exclamando: "¡oh, éstas no son más que palabras blandas!" ("oh, these are tame words!"). Se trata, al fin de cuentas, de otro aprendizaje: "un poco de reflexión me enseñó a guardar silencio" ("A little reflection taught me silence — a little practice enabled me to speak of that frightful night without any very excessive blunder").

Estos automandatos de mutismo de algunos personajes complementan la actitud de la autora en las representaciones de iniciación literaria que ella misma relata, situándose esta vez

en un papel típico de la mujer de la época, de la que Mary W. Shelley, sin embargo, se distingue. "Muchas y largas fueron las conversaciones entre lord Byron y Shelley de las que yo era oyente devota pero casi muda"¹⁷.

El prefacio a *Frankenstein*, que contiene tal descripción de las conversaciones del poético terceto, comienza por desdejar la extrañeza¹⁸: no negar lo extraño que esa escritura persigue sino desextrañar la escena de una escritura donde lo que está en juego no es el estilo literario, en principio, sino las características de quien escribe. Una mujer, primera rareza; excesivamente joven, la segunda. Las consideraciones de género y generación potencian a su vez la singularidad del género narrativo por el que ha optado Mary W. Shelley. Y en ese exacto punto se multiplica la extrañeza. El decoro impuesto al pensamiento de una mujer, el acientifismo y el temor se inscriben en el reverso de la propuesta literaria de *Frankenstein*.

Lectora de Erasmus Darwin, naturalista y poeta —cruce de saberes y prácticas que, sin duda, fascinaba a Mary W. Shelley—, ella, insomne, concreta literariamente el sueño del autor de la *Zoonomía o leyes de la vida orgánica* (1794-6), quien, además de escribir los versos de "El jardín botánico" ("The Botanic Garden") a fines del siglo de la Razón, había realizado experimentos destinados a crear vida artificial. Conocedora igualmente de los fisiólogos alemanes, del galvanismo y demás teorías científicas de su tiempo, sabe que ni siquiera la naturaleza es inamovible. La mutabilidad del estado "natural" de las cosas no menos que del estado "social" promete a la modernidad de Mary W. Shelley un universo mejor.

Contra lo estatuido para el rol de la mujer, contra el estatismo de las creencias sobre lo fáctico y sobre lo abstracto, Mary W. Shelley va a buscar la trascendencia en la inminencia, y

¹⁷"Many and long were the conversations between Lord Byron and Shelley, to which I was a devout but nearly silent listener". *Frankenstein*, 10.

¹⁸"Nada extraño es que yo, hija de dos personas de distinguida reputación literaria, haya pensado escribir desde muy temprano en mi vida [...]". *Frankenstein*, 2: "It is not a singular that, as the daughter of two persons of distinguished literary celebrity, I should very early in life have thought of writing. As a child I scribbled; and my favourite pastime, during the hours given me for recreation, was to `write stories`".

en lo inmanente de su escritura proyectará la tópica de un siglo en desvelo por el vínculo entre la "apariencia" y la "realidad".

Este punto se ve vigorosamente trabajado en "La transformación", donde "el pobre Carlos VI —cuerdo y loco a la vez—era la burla personificada de la humanidad" ("The poor king, Charles the Sixth, now sane, now mad, now a monarch, now an abject slave, was the very mockery of humanity"). El poder y la impotencia que residen en la organización política tienen su correlato en la estructura personal donde hedonismo y culpabilidad se dan cita.

El problema, en todo, es el de la delimitación del poder; en política por el absolutismo, en lo subjetivo por el dominio de las pasiones. Porque esta preocupación por el límite de los monopolios individuales, sociales, estatales, focaliza algo que queda "fuera de control".

"Mi personalidad aún seguía conmigo —confiesa como una carga el narrador transformado del relato antedicho—. Era arrogante y obstinado; amaba el alarde y, por encima de todo, carecía de control alguno. ¿Quién iba a controlarme en París?"¹⁹. Esta posibilidad de sustraerse al mandato y a la supervisión pone en jaque la libertad (mal usada).

Lo incontrolable es no sólo aquello que no reconoce autoridad (la rebelión es un rasgo unitivo del pensamiento y la acción de las familias Godwin, Wollstonecraft y Shelley) sino también aquello que no puede manejarse, y es a través de este último resquicio franqueado por el texto que puede abrirse paso lo gótico. Lo fuera de control es lo extraordinario.

Del mismo modo, lo que queda fuera de control es lo que hará el público con las obras y los autores extraordinarios²⁰: curiosamente no será Mary sino Percy quien, por incontrolable para la sociedad, reciba el nombre de "Mad Shelley". Los sueños de los monstruos también tienen sus razones.

¹⁹ "My character still followed me. I was arrogant and selfwilled; I loved display, and above all, I threw all control far from me. Who could control me in Paris?"

²⁰Baste pensar en la subasta de 2021, por la cual se pagó el precio más alto del cual se tenga memoria para un libro, por una primera edición de *Frankenstein*, de 1818, superando el millón de dólares.

La extraordinaria Mary Wollstonecraft Godwin Shelley, escritora de lo *ghastly* y lo *ghostly*²¹, ante la palidez de la moral de una cordura hipócrita y frente a los derechos fantasmagóricos o mortales de las mujeres, es una aparecida que, como casi todas, engendra criaturas y que, como casi ninguna, sueña²².

© María Gabriela Mizraje

²¹"La transformación" —que apuntala la autocrítica, las simetrías y la moralidad— comienza recordando a Samuel Taylor Coleridge en *The Rime of the Ancient Mariner* (o *The Rime of the Ancient Mariner*, según la versión original de 1798), donde se leen, entre otros, los siguientes versos: "And till my ghastly tale is told/ This heart within me burns" ("Y hasta que narro mi terrible historia, el corazón me abrasa"). Pertenecen prácticamente al final del largo poema de la Vida-en-la-Muerte, a la VII parte; de allí Mary W. Shelley copia dos cuartetos escogidos con sagacidad.

Sabemos que había escuchado *La balada del viejo marinero* recitada por el mismo Coleridge en una de las veladas de Godwin.

Godwin y Coleridge también mantienen una relación de mutua influencia. El poeta lakista decide, junto a Robert Southey, establecer una comuna en EE.UU. basada en las ideas de W. Godwin. Más allá del fracaso de aquel proyecto, la utopía a la manera de Godwin en torno a una sociedad comunitaria y perfectible marcará derroteros a su siglo. Byron impulsa a publicar a Coleridge a partir de 1816, Southey afecta a Shelley, y la *pantisocracia* no deja de repercutir en Mary.

²²Sólo como una Wollstonecraft podía hacerlo. (Mary Wollstonecraft no hay una sola.)

Obras citadas

- Alcalde, Ramón. "Versiones de Prometeo", *Estudios críticos de poética y política*. Buenos Aires: Conjetural, 1996, 93-126.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán, 1995(*Zur Kritik der Gewalt*, 1921).
- Brockden Brown, Charles. *Alcuin: A Dialogue*(1798).Grossman Publishers, 1971. Lee R. Edwards ed.
- .*Wieland; or the Transformation. An American Tale*.New York: T.J. Swords for H. Caritat, 1798.
- Byron, Lord (George Gordon). "Prometheus"(1816). The Collected Poems of Lord Byron. Kent: Wordsworth Editions Lim., 1995, 96.
- Coleridge, Samuel Taylor. "The Rime of the Ancient Mariner" (1798). Wordsworth, William and S.T. Coleridge. *Lyrical Ballads*. London: Duckworth, 1898, XXI ss. Y *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, edit. by Derwent and Sara Coleridge. London: Edward Moxon, 1854, 93 ss.
- Darwin, Erasmus. *Zoonomia; or, The Laws of Organic Life*(1794-6). Boston: Thomas and Andrews, 1803.
- . *The Botanic Garden*. London: J. Johnson, 1791.
- Gide, André.*Prométhée mal enchaîné* (1899).Paris: Gallimard, 1925.
- Godwin, William. *St. Leon: a Tale of the Sixteenth Century*(1799).Alexandria: J. & J.D. Westcott, 1801.
- . *Things As They Are; or The Adventures of Caleb William*(1794).London: G.G. y J. Robinson, 1796.
- Kafka, Franz.*La metamorfosis*. Madrid: Edaf, 1984 (*Der Verwandlung*, 1916).
- Shelley, Lady J. *Shelley Memorials: From Authentic Sources*. Boston: Ticknor and Fields,1859 (edición paralela a la aparecida en Inglaterra: London: Smith, Elder and Co., 1859).
- Shelley, Mary W. *Frankenstein*. London: H. Colburn and R. Bentley, 1831.
- . "Transformation". *The Keepsake*, november 1831, 18 ss.
- .*Cuentos góticos y El Mortal Inmortal y otras fantasías góticas*. Madrid: Valdemar, 1994.
- . *The Last Man* (1826). Oxford: Morton D. Paley, 1998.
- . *Mathilda*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959. Ed. Elizabeth Nitchie.

- Shelley, Mary and P. B. Shelley. *History of Six Weeks Tour through a Part of France, Switzerland, Germany and Holland; with Letters Descriptive of a Sail Round the Lake of Geneva, and of the Glaciers of Chamouni*. London: T. Hookham, Jr. and C. and J. Ollier, 1817. [Publicación original anónima].
- Shelley, Percy B. *Prometheus Unbound, A Lyrical Drama in Four Acts with Other Poems*. London: C. and J. Ollier, 1820.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: J. Johnson, 1792.
- . *Collected Letters of Mary Wollstonecraft*, ed. Ralph M. Wardle. Ithaca: Cornell UP, 1979, 164.
- . *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark*. Cassel & Company, 1889. *Cartas escritas durante una corta estancia en Suecia, Noruega y Dinamarca*. Madrid: La Catarata, 2004. Traducción Camila Zapponi.
- . *Mary, A Fiction*. London: Joseph Johnson, 1788. Y New York: Garland, 1974. Introduction by Gina Luria.
- . "Ten Lessons". *The Memoirs and Posthumous Works, of the Author of A Vindication of the Rights of Woman*, William Godwin ed. London: Joseph Johnson, 1798. Y Gina Luria ed., New York: Garland Press, 1974.
- . *Thoughts on the Education of Daughters*. London: Joseph Johnson, 1787.
- . *The Wrongs of Woman, Or Maria* (1798). Ed. Michelle Faubert. *Mary, A Fiction and The Wrongs of Woman, Or Maria*. Broadview Press, 2012.