

Love: el tema del amor en *Frankenstein*

Love as subject matter in Frankenstein

María Calviño

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
demarical01@gmail.com • orcid.org/0009-0004-2167-3762

Recibido: 10/10/2024. Aceptado: 15/11/2024.

Resumen

Se propone una breve indagación sobre el amor desde distintas perspectivas presentes en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), la novela de Mary Shelley. Dichos puntos de vista son: el histórico-social en relación con el momento de producción; el biográfico-literario en relación con la escritora y su medio, y el técnico en relación con la estructura propuesta, que responde al subgénero epistolar propio de la narrativa inglesa del siglo XVIII. La dinámica entre los tres aspectos va configurando el amor como tema, singularmente conectado con reflexiones de orden filosófico (ético, estético y político).

A partir de una primera publicación anónima –típica del Romanticismo pero también lúcida tomando en cuenta que su autora es mujer– la obra no dejó de captar y multiplicar lectores/espectadores hasta el día de hoy. La confusión generalizada entre los nombres del Dr. Frankenstein y su Creatura atraviesa épocas y culturas, tal como su planteo audaz y complejo de la creación humana y su amoroso vínculo con la libertad.

Palabras clave: *Frankenstein*, Mary Shelley, amor, novela

Abstract

A brief study of love as subject matter is proposed from different perspectives in Mary Shelley's novel *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818). These points of view are: the historical-social in relation to the moment of production, the biographical-literary in relation to the writer and her milieu, and the technical one related to the proposed structure, which responds to the epistolary fiction as sub-genre typical of 18th-century in England. The dynamic between these three aspects shapes the subject of love, linked to philosophical reflections (ethical, aesthetic and political).

From its first anonymous publication – usual in the Romantic period but also lucid, given that its author is a woman – the work has continued to attract and multiply readers/watchers to the present day. The widespread confusion between the names

of Dr Frankenstein and his Creature crosses times and cultures, as does its bold and complex approach to human creation and its loving association with freedom.

Keywords: *Frankenstein*, Mary Shelley, love, fiction

1. Para comenzar propondría una delimitación del alcance del título algo más acorde con mis posibilidades para tratar el tema ahora y aquí, es decir: entiendo la propuesta del término amor en inglés (“Love”), como el tema del amor en una obra de la literatura inglesa y aceptada esta formulación, quizás suene obvio que hable de romanticismo, pero una afronta una vez más con cierto amor por las letras esta cuestión de supuestos y sobrentendidos¹.

Durante el lapso transcurrido entre la revolución francesa y el acceso al trono de la reina Victoria de Hannover en 1837, dos generaciones de escritores de lengua inglesa fueron sumando una producción vasta, variada e intensa, y para señalar el amor como tema es importante considerar algunos aspectos contextuales, que faciliten una explicación suficiente del modo en que el tema se confunde con el símbolo, y esta confusión significa un verdadero valor estético. Porque a pesar de algunas lógicas distorsiones/variaciones (propias de la popularidad o de la circulación de argumentos biográficos aislados que solo consignan la imagen del yo y sus hipertrofias), hablar de amor –al menos en la literatura que nos ocupa– no excluye la política, la geografía, la historia, el sexo ni la religión. Cada uno de estos sistemas y sus ideologías –la

1 Hace casi veinte años, el antropólogo cordobés (por adopción afortunada) Gustavo Blázquez organizó un ciclo de conferencias sobre el amor en el Centro Cultural España Córdoba. Hoy parece “otro ciclo más” sobre la cuestión, pero la verdad es que en 2006 un ciclo llamado “Amar hablando” sonaba rarísimo. (Se incluye programa escaneado en Anexo, imágenes 1 y 2). Resultó un abordaje de tipo inicial desde distintas perspectivas –instaladas entre las humanidades y las ciencias sociales– de un tema entonces poco frecuentado como objeto de estudio. Este artículo fue mi conferencia en aquella ocasión, con mínimos retoques. Quizás convenga agregar ahora que el *Frankenstein* de MS todavía no integraba los programas académicos de Literatura inglesa de manera regular. A la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (de cuya cátedra de Literatura de habla inglesa fui profesora titular), ingresaría recién en 2015. Agradezco muy especialmente aquí a Luis Emilio Abraham su interés y esmerada dedicación para publicar mi artículo.

cultura, en síntesis– había llegado a convertirse en una forma de cárcel para el hombre.

Al explicar la ambigüedad del significado del término “cultura” en relación con la “sociedad”, Lionel Trilling (1956) precisa:

[Cultura] es una palabra con la que nos referimos no solo a las obras logradas de un pueblo en los campos del intelecto y de la imaginación sino también a sus meros supuestos y valoraciones tácitas, a sus hábitos, costumbres y supersticiones. El yo moderno se caracteriza por ciertos poderes de percepción iracunda que, vueltos hacia esta parte inconsciente de la cultura, la han hecho accesible al pensamiento consciente. (Prefacio)

Entonces si la Bastilla en ruinas simbolizó un cambio decisivo para Europa, sus escombros ocultaban otra destrucción violenta: la de la prisión del yo. La estética romántica consiguió celebrar ambas ruinas en un mismo gesto, y así este proceso por el cual se detecta el latido de lo inconsciente por primera vez alcanza en la literatura inglesa numerosas versiones. Por medio del ejercicio de una facultad reconsiderada (la Imaginación escrita con mayúscula, como el tema de este texto) el amor se volverá principio explicativo, la energía que destruye toda cárcel y convoca a recrear una libertad desconocida, ocasionalmente interpretada como escapismo. Hoy apenas intento centrar el comentario en una novela de la época y en los principales rasgos que hablan de amor en ella; es una novela gótica y célebre, escrita y localizada en Suiza por Mary Shelley en 1816: *Frankenstein o el Prometeo moderno*.

Después de ganar con el esquema del argumento de esta obra una apuesta casual entre escritores la autora continuó trabajando su texto inicial durante dos años, a lo largo de los cuales contó con las despabiladas lecturas críticas de su marido Percy Bysshe Shelley, quien además prologó la edición definitiva de la historia de Victor Frankenstein, el estudiante de filosofía natural que construye una criatura a semejanza humana y le da vida. Dueña de una estatura y fuerza contranaturales, la criatura inspira el horror de aquellos que la ven, pero está miserablemente ansiosa de ser amada. Frankenstein,

infeliz por su obra, abandona a la criatura pero esta lo persigue hasta el valle de Chamonix, donde él accede a hacerle una compañera. Sin embargo, un fuerte remordimiento lo hace destruir la mujer que ha estado fabricando, y la criatura jura vengarse de su creador. Mata a la novia de Frankenstein la noche de bodas. El padre de Frankenstein muere de pena y la mente del científico se debilita. Pero durante una mejoría eventual resuelve destruir su creación. Después de perseguirla alrededor del mundo, ambos se enfrentan en la región desértica del Ártico. Frankenstein muere y la criatura, de luto por el hombre que le dio la vida, desaparece en la desolación de hielo, esperando su propia aniquilación.

Esta síntesis lineal del argumento advierte que la autora consiguió prescindir de las convenciones más arraigadas del género: no hay puesta medieval ni escenarios monacales; no hay fantasmas y la persecución de la criatura (una especie de híbrido que no llega a percibirse como sobrenatural) alterna el día con la noche, y vastas extensiones congeladas con luminosos bosques primaverales. El amor parece ser un intento fallido para la criatura tanto como para su creador, quienes buscándolo se van familiarizando con su opuesto: la muerte. En esta tensión del deseo la novela reproduce los caminos secretos de un yo encarcelado, que busca liberarse de sí en la perfección del encuentro amoroso, pero la imagen de este encuentro se acerca a la muerte a medida que el yo se refleja a sí mismo en otro, a quien intuye y no puede conocer. Así la trama presenta una significativa indagación de nuestro tema desde el punto de vista de la poética romántica inglesa, que tuvo en Mary Shelley una cultivadora ejemplar.

Es probable que la atracción que esta novela ejerce siga aumentando con el paso del tiempo, como no ha dejado de hacerlo desde su publicación en 1818. Pocos años después se aludió a ella en la Cámara de los Comunes, cuando George Canning –su presidente y secretario de estado– argumentó en contra de la liberación de los esclavos en las Indias Occidentales con estas palabras: “Liberarlos [a los esclavos] en la adultez de su fuerza física, en la madurez de su pasión física, pero en la infancia de su razón ignorante, sería criar una criatura semejante a la

espléndida ficción de una novela reciente” (Florescu, 1996, p. 13)². En otra oportunidad, también durante un debate parlamentario, otro miembro del mismo cuerpo –quizás un lector menos atento– se refirió a la criatura con el nombre de Frankenstein, llamándola equivocadamente como su creador (p. 14)³, y este malentendido (que algunos explican por el hecho de que la criatura no tiene nombre propio, aunque admite además otras razones) excede el ámbito de la lengua inglesa y anticipa el éxito de la obra en el siglo XX quizás tan claramente como su ingreso al mundo académico en carácter de objeto de estudio, o sus innumerables versiones para cine, teatro y televisión⁴.

2. La relación entre la novela como género y el romanticismo en un sentido general es íntima, quizás porque ambas palabras comparten su etimología latina y el vínculo no se altera en el ámbito germánico, como lo explica el Prof. Alfredo Cahn (1960):

Hablar en romano significaba antiguamente en Alemania *hablar como en los libros*, que en un principio se escribían en latín y luego en un latín vulgar, rústico, el *Küchenlatin* (latín de cocina) o romano, según la designación de los filósofos. De ahí quedó *Roman* en alemán como equivalente de lo que en castellano se llama novela. *Romántico era por eso, en un principio, aquel que decía o escribía cosas que acaecen en las novelas*, el novelero como se diría hoy con un término poco académico pero muy preciso. Esto en cuanto al origen y verdadero significado de la palabra. (p. 100; destacado nuestro)

Una referencia más detallada al ámbito alemán lo señala también como la fundamental influencia filosófica europea del continente sobre los escritores ingleses, que ya en el siglo XIX establecen un contacto

2 Cita de los debates parlamentarios que es muy ilustrativa del terror que inspira(ba) en algunos políticos la abolición de la esclavitud. De aquí en adelante, cada vez que se cite en castellano un texto en inglés la traducción es nuestra.

3 Se trata de Sir John Lubbock, al criticar ciertas reformas liberales.

4 Una filmografía actualizada hasta 1994 registra 57 desde 1910, contando cine y TV. Poco más del 70 % son producciones o coproducciones inglesas y norteamericanas; el resto procede de México, España, Francia, Italia y Japón (Florescu, 1996, Appendix 4).

deliberado con la estirpe de los invasores del siglo V. En efecto, se trata de una influencia poderosa; cuando Richard Holmes (2011) –el biógrafo de Samuel Taylor Coleridge– describe al poeta preparando su primer viaje a Alemania en 1797, dice que en ese país “todo lo atraía como un magneto: las obras de teatro de Schiller, la filosofía de Kant, las baladas de Bürger [...]” (p. 196). Alemania se había convertido en la avanzada intelectual de Europa y la opinión de Wordsworth y Coleridge ya en febrero de 1798, cuando la invasión napoleónica a Suiza, era que Francia estaba “perdida para la libertad”.

La atmósfera inglesa les resultaba opresiva a aquellos artistas e intelectuales que empezaban a distanciarse de la política del terror y sin embargo, por haber adherido a los primeros tiempos de la revolución, se habían vuelto sospechosos de sedición para la corona, que rotulaba de extremismo jacobino la menor propuesta de cambio o desacuerdo. William Pitt, el primer ministro de Jorge III, había ordenado suspender el derecho de Habeas Corpus –piedra angular del sistema jurídico inglés–, y puso en práctica un aparato de control poco sofisticado, por medio del cual tanto las lecturas de los sospechosos como sus conversaciones durante los paseos al aire libre eran vigilados por los servicios de inteligencia. Aunque después tuvo que cargar con el soneto que Coleridge le dedicó comparándolo con Judas Iscariote, Pitt no cedió terreno y se propuso desacreditar principalmente a William Godwin, el filósofo y novelista disidente que con su *Indagación sobre la justicia política y su influencia en general sobre la virtud y la felicidad* (1793) había impactado a los jóvenes intelectuales de la época. La obra intenta conciliar fuentes distintas buscando determinar la base más sólida para una filosofía política radical; procede de lecturas de John Locke, Thomas Paine y Jean Jacques Rousseau, e incluye una defensa del ateísmo combinada con encendidas prédicas a favor de la abolición de la ley, el gobierno, el matrimonio, y todo tipo de inequidad o coerción.

Si bien Godwin se desalentó amargamente por la campaña de desprestigio del gobierno, su influencia sobre un distinguido grupo de lectores no mermaría por eso. Durante muchos años su casa de Skinner Street siguió siendo un centro de reunión de hombres notables de las

ciencias y las letras, y Godwin invirtió cierto tiempo de su relativa proscripción en la edición de cuentos infantiles y adaptaciones de obras de Shakespeare para el público juvenil. Entre sus visitas frecuentes estaban el químico Sir Humphry Davy, el Dr. Erasmus Darwin (botánico, abuelo del naturalista), los hermanos Charles y Caroline Lamb, Samuel Taylor Coleridge y Percy Bysshe Shelley. Más allá de la diversidad de los intereses de los grupos y, por supuesto, de los temperamentos individuales, la hospitalidad del anfitrión y su familia y la franqueza de sus relaciones proporcionaba una cierta homogeneidad social, o lo que Boris Ford (1957) ha llamado “decoro sin almidón” (p. 26).

Como gran parte de los conflictos centrales en el medio literario tiene que ver con la ruptura de convenciones, en algunas interpretaciones de la prédica de los artistas románticos en favor del amor libre (abiertamente sostenida por la propia experiencia), se sugiere una distracción del imperativo de la libertad política, que se vería desplazado así a la libertad sexual. Actualmente, estudios sobre la historia de la sexualidad leen a los autores de esta época como claramente conscientes de que esas dos dimensiones de la libertad eran diferentes e imprescindibles, y en una línea de trabajo semejante, aportes recientes desde la crítica de género destacan hacia principios del siglo XIX el momento de la transición del modelo jerárquico o “contrato sexual” (que considera al hombre superior a la mujer) al modelo de complementariedad entre los géneros. En el romanticismo inglés se advierte la convivencia de ambos modelos, lo que explica la fuidez de los roles sexuales en algunos campos y no en otros (Sha, 2001). Quizás fue a causa de cierto conservadurismo típico del ámbito editorial y no hay razones de otra clase, pero la primera edición de *Frankenstein...* salió de la imprenta sin nombre de autor.

3. Mary Wollstonecraft Godwin (después Mary Shelley) nació el 30 de agosto de 1797 en Somers Town, un suburbio de Londres. Era la hija única de William Godwin y su primera esposa Mary Wollstonecraft, quien murió diez días después del parto. En el medio del parque que es

hoy el antiguo cementerio de St. Pancras se conserva la lápida donde el viudo solo hizo agregar a las fechas extremas el título de la obra más importante de su mujer: *Una defensa de los derechos de las mujeres*⁵. Principalmente por razones de orden práctico, la crianza de Mary quedaría a cargo de Mary Jane Devereaux, una vecina de la familia (de ascendencia suiza, viuda y madre de dos hijos) quien en 1801 se convirtió en su madrastra.

Sin embargo, la influencia de la madre muerta sobre la hija a través de su escritura y sus amigos es marcada por la crítica y los biógrafos de Mary Shelley como superior a la del padre. Ella sería siempre el ejemplo: tanto en su estilo de vida como en sus opiniones y en sus textos; entre estos, uno de los preferidos era un libro de viajes: las *Cartas escritas durante una corta residencia en Suecia, Noruega y Dinamarca* publicado en Londres en 1796. Es un registro –muy novedoso para el momento– de las experiencias de una escritora profesional, que es también una mujer inglesa recorriendo sola el continente sitiado durante las guerras de la coalición en compañía de su hijita de dos años. Mary Wollstonecraft había emprendido el viaje a pedido del capitán norteamericano Gilbert Imlay (su pareja y padre de su primera hija Fanny), de quien se separó poco tiempo antes de dar ese libro a imprenta cuando descubrió que le era infiel con una actriz.

La vida y la personalidad de esta mujer despiertan fácilmente el entusiasmo de sus lectores intelectuales (hombres y mujeres), en especial hacia la segunda mitad del siglo XX, que destaca su figura precursora del feminismo militante. En cuanto a la idea de Suiza como una especie de Edén anterior a la caída, la crítica la señala como la principal herencia materna transfigurada en *Frankenstein* por su autora. Mary Wollstonecraft había conocido al pintor suizo Henri Fuseli cuando ambos eran traductores del editor Joseph Johnson en Londres, y se hicieron muy amigos. Se ha constatado en la novela que la descripción

5 Mary Wollstonecraft la escribió en 1792 y se la dedicó a Maurice de Talleyrand-Périgord, el diplomático francés que sería canciller de Napoleón I.

del cadáver de la novia de Frankenstein en el lecho nupcial sigue la composición de una de las célebres pesadillas de Fuseli (ver Anexo, imagen 3), como si Mary Shelley hubiese decidido incluir en su relato una alusión psicodélica:

[Frankenstein describe su hallazgo del cadáver de su esposa].

¡Dios santo! ¿Porqué no expiré yo entonces? [...] Ella estaba ahí, inanimada y sin vida, atravesada en la cama, con la cabeza colgando y sus rasgos pálidos y torcidos, semicubiertos por el cabello. Dondequiera que voy veo el mismo cuadro: sus brazos exánimes y la forma laxa arrojada por el asesino al lecho nupcial. ¿Cómo puedo ver esto y seguir con vida? [...] Corrí hacia ella para abrazarla apasionadamente, pero la postración y la frialdad mortales del cuerpo me decían que la que ahora tenía en los brazos había dejado de ser la Elizabeth a la que había amado y atesorado. La marca asesina de ese diablo estaba en su cuello, y su pecho ya no respiraba. (Shelley, 1994, cap.23, p. 194)

De las obras de Godwin, además de la *Justicia política...* está documentado el interés de Mary por dos novelas de tesis: *Las aventuras de Caleb Williams o Las cosas como son* (1794) que expone el principio de que el hombre es el más formidable enemigo del hombre a través del ejemplo del desengaño moral del protagonista, y *San Leon: un cuento del siglo XVI* (1799), la historia de un alquimista buscando “la piedra filosofal”, que indica además un grado concreto de familiaridad con ciertos temas o autores tales como la necromancia, la alquimia, la astrología y Paracelso.

De estos tomos conjugados por la biblioteca familiar proceden varios elementos presentes en la novela (como los escenarios de la formación académica de Frankenstein en Ingolstadt o ciertos rasgos de ocultismo en sus indagaciones científicas, extemporáneas para sus profesores y reivindicadas para sí mismo), aunque el aspecto más interesante para el tema del amor tal vez debiera advertirse en la dimensión literaria misma, allí donde se reconoce al personaje “que dice o escribe las cosas de los libros”.

La figura central en este sentido es indudablemente Coleridge, a quien Mary Shelley a los cuatro años espiaba —escondida detrás de una

puerta entreabierta— para escucharlo recitar sus baladas en el living de la casa paterna. Las deslumbrantes imágenes polares que parecen hipnotizar a su Viejo Marinero, condenado a repetir su narración de soledad y miseria, son el refugio ominoso de la creatura abandonada por su creador, y la noción del sur como destino imposible también es común a ambos personajes.

4. Mary Godwin se enamoró de Percy Shelley y en el verano de 1814 se fugó de su casa y de Inglaterra con él, que atravesaba una conflictiva separación de su primera esposa. Los padres de ambos, pese a sus diferencias de clase y de ideas, coincidían en rechazar la relación, que a Shelley le costó su herencia. La reconstrucción de este período en la vida de la autora debe necesariamente hacerse en base a diarios personales: uno que ella y Percy escribían en común, otro individual de Mary, y un tercero de su hermanastra Claire Clairmont que los acompañaba. A partir de este material la crítica pudo establecer un itinerario sorprendente para la época: viajando a pie, a lomo de mula, a caballo o en carruajes, en canoa o en bote, recorrieron unas 800 millas durante cincuenta días casi sin descanso, y visitaron París, Lucerna, Basel, Estrasburgo, Manhein, Mainz, Colonia y Rotterdam, todo con un capital de £30. Estaban entre los primeros viajeros ingleses que recorrían el continente después de los 21 años de las guerras de la coalición contra Francia.

A los 16 años Mary seguía los pasos de su madre, y el propósito de instalarse en Suiza había sido adoptado por la pareja a partir de la admiración que ambos sentían por ella, durante los encuentros secretos que tenían en el cementerio de St. Pancras para planear la fuga. Los trajines del complicado medio doméstico en que se movían podían compensarse notablemente por las coincidencias de marido y mujer en el plano de los símbolos y las ideas, y la atracción y admiración mutua. En este sentido, se ha señalado la profunda semejanza entre *Alastor*, o

*el espíritu de la soledad*⁶ (el poema que Percy Shelley publicó en febrero de 1816, donde declara su intención de mostrar el triste destino de quienes intentan sustraerse de la simpatía humana) y la novela más célebre de su mujer. Aunque las notas de los diarios de Mary tienen alteraciones y omisiones justo en ese lapso, se acepta que compuso *Frankenstein...* en julio de 1816, un mes que tampoco dejó rastro en las notas de Claire. Esta correspondencia verificable en la producción literaria remite al modelo de complementariedad de los géneros, en una versión que podría designarse como romántica típica, aunque no fuese exactamente la norma. Un ensayo reciente sobre el poema “Kubla-Khan” de Coleridge postula que en ese texto el poeta se aventuró lo más lejos que pudo en la formulación de aquel modelo, según el cual el proceso creativo sería heterosexual, dinámico y complementario.

En 1831 Mary Shelley revisó y reeditó la novela inicial publicada en 1818, introdujo algunos cambios menores de estilo y escribió su versión de las circunstancias de composición, cuya popularidad compite con la obra misma. Remite a una escena de lectura compartida durante una noche de frío y lluvia (Lord Byron, su médico John William Polidori, Percy Shelley y la propia autora) cuando decidieron componer cuatro relatos semejantes a los que estaban leyendo. Para nuestro propósito no es relevante decidir si leían “algunas historias alemanas de fantasmas” –como Mary y Percy Shelley explican en sus respectivos prólogos– o si escuchaban a Byron recitar la balada “Christabel” de Coleridge, como la mayoría de los críticos afirma (entre otras cosas porque esa balada acusa la lectura de historias alemanas de fantasmas). Interesa la escena de lectura como punto de partida porque de ella surge la escritura como una propuesta de acción creadora colectiva, que depende sin embargo de la libertad individual.

⁶ El término griego *alastor* designa en a un demonio vengador que persigue las huellas de los criminales castigando los pecados de los padres para con los hijos.

Frankenstein parece un personaje motivado por la lectura, aunque incapaz de superar su parálisis ante las inescrupulosas consecuencias de su ambición científica, y su irónica búsqueda del conocimiento se expresa de modo fragmentario e inverosímil, como la tensa postergación de su encuentro amoroso con Elizabeth, la hermana adoptiva con quien se ha comprometido. El hecho de que su propia creación frustré definitivamente este encuentro la misma noche de bodas sugiere la energía enclaustrada del yo que se niega, al afirmar su propia ignorancia de esa vida postulada como el supremo objeto de conocimiento. La oposición entre vida y muerte es esclarecida por Frankenstein desde un punto de vista científico:

[Frankenstein se refiere a sus investigaciones sobre la vida].

Para examinar las causas de la vida debemos trabar conocimiento primero con la muerte. Profundicé la anatomía, pero no bastaba con ella, y debí observar también la ruina y la corrupción del cuerpo humano. [...] La oscuridad no ejerció nunca efecto sobre mi fantasía y siempre consideré a los cementerios como depósitos de cuerpos sin vida que, después de haber sido fuentes de belleza y de fuerza, habían pasado a ser pasto de los gusanos. En aquella época tuve que dedicarme a examinar las causas y las etapas de esa ruina, y pasar días y noches en bóvedas y osarios, fijando mi atención en cuanto más insoportable puede ser para los sentimientos delicados. Vi en qué forma se pierde y desaparece la hermosa forma del cuerpo del hombre, seguí el proceso de la corrupción de la muerte en su lucha triunfante sobre la vida, comprobé cómo los gusanos heredan esa maravilla que son el ojo y el cerebro. (Shelley, 1994, cap. 4, pp. 56-57)

La creatura había sido “confeccionada” con partes cadavéricas y en este sentido representa los opuestos en tensión fuera de la mente de Frankenstein. En la cosmovisión romántica, esta tensión es la fuente de toda energía y solo ella –una vez asimilada– permite acceder a la Imaginación superando la prisión del mero entendimiento. Esta noción general que, con variaciones, se manifiesta en la producción de todos los artistas del período y procede de la obra poética y plástica de William Blake, indica el vínculo consciente entre el símbolo y el yo individual, pero también concurre con un importante caudal de

bibliografía médica actualizada que los Shelley y su círculo conocían de primera mano. Es decir que –como la reacción “metarracional” contra el empirismo que es– el pensamiento romántico implica una reconexión con el reino de lo arquetípico evidente, por ejemplo, en la reactivación de los símbolos y temas alquímicos o de transformación.

La oposición que requiere la tensión de la trama procede del discurso científico contemporáneo, que le proporciona a la autora la posibilidad de proyectar hacia el futuro la discusión final de las consecuencias del argumento: las razones que impiden a Frankenstein terminar la mujer que ha empezado a armar para que sea la compañera de la criatura pueden ser de tipo moral como él mismo aduce, pero también “procedimentales” si su ciencia es insuficiente o descarriada, y es importante notar que si a la criatura se le niega el amor, también la muerte.

En la fuerza con que se expresa esta oposición está la clave de nuestro tema del amor, por ejemplo en *Frankenstein...* cuando el protagonista relata su sueño erótico con su futura prometida, sueño donde el rasgo endogámico juega a favor del silencio y la interdicción de Frankenstein, para quien la infancia compartida quiere decir confianza, aunque no entrega:

[Frankenstein ha quedado dormido después de ver a la criatura despierta y esta lo saca de su sueño].

Dormí, es verdad, pero mi sueño se vio turbado por las más terribles pesadillas. Creí ver a Elizabeth caminando por las calles de Ingolstadt, rebosante de salud. Encantado y sorprendido, le di un abrazo, pero al darle el primer beso en los labios los vi ponerse mortalmente lívidos, sus rasgos parecían cambiar, dándome la impresión de tener entre mis brazos el cadáver de mi madre. El cuerpo quedó cubierto por una mortaja y vi los gusanos arrastrarse por entre los pliegues. Desperté sobresaltado y lleno de terror, con la frente cubierta de un sudor frío, temblando de pies a cabeza. Y entonces vi, a la luz pálida y amarillenta de la luna que se filtraba entre las persianas, a aquel desventurado, a aquel monstruo creado por mí. Mantenía corrida la cortina de la cama

y sus ojos, si pueden llamarse ojos, estaban fijos en mí. (cap.5, pp. 62-63)

El estilo austero y directo de la prosa permite amalgamar los materiales sin afectación, y la psicología del personaje, comprometida con el optimismo cientificista del siglo XVIII, protege el misterio y la vitalidad de la verdadera mitología romántica, en la que el amor es un centro activo y secreto. Así, la frustración del hombre de ciencia es completa y solo se accederá al relato de su infortunio a través de una fina red de cartas.

En un foro sobre romanticismo y sexualidad organizado en 2001 por una publicación especializada, el profesor norteamericano Richard Sha incluye un trabajo con datos médicos relacionados, como la fecha de la primera inseminación artificial en 1776 o, entre otros, los estudios de John Hunter que en 1827 conseguiría transplantar el ovario de una gallina en un gallo. Hay evidencia crítica de que Coleridge, Byron y Shelley estaban al tanto de estas publicaciones científicas, que circulaban habitualmente entre escritores también por conveniencia de los editores (Blake había grabado chapas con ilustraciones médicas para Joseph Johnson).

Las conclusiones de Sha (2001) detectan la brecha creciente entre placer sexual y función reproductiva, pero también el desplazamiento de la mujer en su rol esencial para la generación humana. Desde el punto de vista de la liberación sexual, el deseo va dejando de entenderse como una urgencia física y pasa, de ser visto como un acto mental a fines del siglo XVIII, a internalizarse con el acento puesto en las conexiones de la mente con el sistema nervioso. Es como si el conocimiento fisiológico y neurológico del cuerpo ayudara a hacer *legible* el cerebro, que ya resiste la mera separación de cuerpo y alma, y en esta "legibilidad" el amor es la expectativa, algo que está por descifrarse.

5. La novela comienza con cuatro cartas escritas por el capitán Robert Walton a su hermana Mrs. Saville en Londres y fechadas entre

diciembre y agosto de 17—, la primera en San Petersburgo, la segunda en Arcángel y las restantes sin datos de lugar. El capitán le confía a su hermana su entusiasmo ante la posibilidad de concretar un viaje de investigación científica hacia el Polo Norte, con el propósito de encontrar evidencia sobre el “secreto de los imanes” (Shelley, 1994, p.14). Las confidencias entremezclan los preparativos náuticos en vísperas de la partida con memorias familiares de su vida anterior en Inglaterra, donde la biblioteca de un tío es evocada como toda una colección de “viajes de descubrimiento” (p.14) a partir de la cual la imaginación del niño proyectaba su vida adulta. Walton se confiesa entonces también poeta frustrado, y le advierte a su hermana:

[...] estoy yendo a regiones inexploradas, a ‘la tierra de la bruma y la nieve’, pero no mataré ningún albatros; por lo que no has de alarmarte por mi seguridad ni porque pueda regresar a vos con tanto cansancio y pena como el ‘Viejo Marinero’. (p. 19).

Como el personaje de la balada de Coleridge, el capitán Walton iniciará un viaje a regiones inexploradas, pero a diferencia de aquel se propone no violar ningún pacto (no va a matar ningún albatros); como el personaje de la balada, va a contar una historia, pero es la historia de otro, de ese personaje desconocido que lo cautiva con sus modales y su sensibilidad afectada. Él se mantiene a la segura distancia epistolar del núcleo de los hechos, y la identificación con el médico napolitano se traduce en la necesidad de tener un amigo o en la de cumplir con un propósito inédito de investigación. Walton disimula cierto temor a ser señalado como un “romántico” por la intensidad de sus emociones o por su ambición imaginativa, y sin embargo admite que “los poetas modernos” le señalaron el camino desde la biblioteca de su tío Tomás.

Es decir que así como el Viejo Marinero, al atardecer, busca compulsivamente alguien a quien narrarle su historia, el capitán Walton en su camarote, cada noche, se encierra a escribir la de Víctor Frankenstein seguro de “la evidencia interna de la verdad de los hechos que la componen” (p. 29). Es indudable que existen en la obra numerosos detalles que proclaman su pertenencia estética, pero aquí el tema es el amor más que el romanticismo, y estamos cerca de uno de

los sobreentendidos a los cuales me referí al comienzo. Se trata entonces de volver sobre las palabras más elocuentes de la obra, que separan las aguas entre los noveleros y la expectativa del amor.

[Después de narrar su historia y cómo extranguló a su hermano menor, la creatura pide a Frankenstein una compañera].

–Quisiera ser razonable. Esta furia me ciega al comprender que no piensas que eres tú la causa de estas desgracias. Si hubiese un ser capaz de tener sentimientos de bondad hacia mí, se los devolvería multiplicados...; por agradecimiento hacia esa única creatura haría las paces con todo el mundo. Pero es inútil que me deje arrastrar por sueños de felicidad que no podrán realizarse. Lo que te pido es razonable: pido solo una creatura de otro sexo que sea tan horrible como yo. Bien comprendo que el favor no es muy grande, pero no puedo aspirar a más y me conformaré con ello. Es verdad que seremos dos monstruos, aislados del resto del mundo, pero por eso mismo estaremos más unidos entre nosotros. Nuestras vidas no serán felices y sí inofensivas y libres de las miserias que ahora me acongojan. Te lo pido, mi creador: hazme feliz, haz que sienta agradecimiento hacia ti por un solo favor. Haz que provoque la simpatía de algún ser viviente. No me niegues este pedido.

[...]

–Si consientes, ni tú ni ningún otro ser humano volverán a vernos. Nos iremos a las vastas selvas de Sudamérica. Mi alimentación no es la de un ser humano. No tengo que matar corderos o cabritos para comer, pues me conformo con bayas y nueces. Mi compañera será de naturaleza igual a la mía y se conformará con similar alimentación. Haremos nuestro lecho con hojas secas; el sol nos calentará igual que a los seres humanos y madurará nuestra comida. Te presento un cuadro de paz y humanidad... (cap. 17, pp. 145-147)

Referencias

Cahn, A. (1960). *Goethe, Schiller y la época romántica*. Nova.

Florescu, R. (1996). *In Search of Frankenstein: Exploring the Myths Behind Mary Shelley's Monster*. Robson Books.

Ford, B. (1957). *The Pelican Guide to English Literature* (Vol. 5: *From Blake to Byron*). Penguin Books.

Holmes, R. (1989). *Coleridge: Early Visions*. HarperCollins.

Sha, R. C. (2001). Romanticism and Sexuality—A Special issue of Romanticism on the Net. *Romanticism on the Net*, (23), s/p.

<http://www.erudit.org/revue/ron/2001/v/n23/005994ar.html>

Shelley, M. (1994). *Frankenstein or, the Modern Prometheus*. Penguin Books.

Trilling, L. (1956). *Imágenes del yo romántico*. Sur.

Anexo



AMAR HABLANDO
CUATRO CONFERENCIAS SOBRE EL AMOR
FORMACIÓN CULTURAL

Este ciclo de conferencias busca hablar del amor siempre, como en la vida, lo
cual es una tarea siempre abierta. El amor es siempre un desafío al que se va
recreando para ser más rico a través de los diversos contextos, momentos y
lugares, las individualidades, tiempos, y los contextos culturales. G.B.

Coordinador:
GUSTAVO BLAZQUEZ
Licenciado

LUN 27	19:30	SILVIO MATTIÒN (Escuela de Letras, UNC)
MAR 28	19:30	MARÍA CALVIÑO (Escuela de Letras, UNC)
MIÉ 29	19:30	ADRIANA BORJA (Escuela de Letras, UNC)
JUE 30	19:30	GUSTAVO BLAZQUEZ (Escuela de Letras, UNC)

EL AMOR Y EL ORIGEN DE LA POESÍA
SILVIO MATTIÒN

En los orígenes de la poesía occidental, lo lírico siempre estuvo en relación con lo
erótico, pensamos en los más antiguos maestros griegos, como Safo y Arquíloco.
Pero en la filosofía, desde Platón, esos entusiasmos llegarían a ser condenados. Del
femenil y las pasiones hasta la contención y las ideas, hay un arco misterioso y no
demasiado extenso del cual tratamos de hablar.

LOVE
MARÍA CALVIÑO

(...) Representar el amor o vivirlo es la misma cosa para los poetas románticos
ingleses, ya sea hacia fines del siglo XVIII o en el siguiente. Pone en juego el
arbitrio de la misma facultad soberana: la imaginación por encima de todas las
cosas, latiendo al pulso visionario de William Blake. Adá la muerte la que "los
jóvenes solo lamentan por simpática" según Coleridge) puede ser vista de frente,
decaída y conquistada. El amor es capaz de prevalecer sobre ella, y diseccionar sus
cadáveres y coleccionarlos o frecuentar monstruos, son apenas formas de la
capacidad de la imaginación del Dr. Frankenstein o de sus precursores.

PASIÓN AMOROSA Y HEROINAS DE FICCIÓN. PARADIGMAS DE GÉNERO
ADRIANA BORJA

(...) Pagaros como el amor, el odio, la celos, la envidia, la soberbia. Todas ellas
remiten al nivel de los sentimientos y de las emociones. Al mismo tiempo, en estas
figuras podemos "leer" modelos y evaluaciones sociales de una época. Por caso, si
reflexionamos sobre el problema de la mujer y la pasión, en textos del siglo XIX,
venimos que la cualificación "mujer apasionada" presenta un doble y negativo
dictamen social de exclusión. Por un lado, la negatividad involucra a la misma
naturalidad de la pasión -pensamos en Platón y su idea de las pasiones como las
enfermedades del alma- pero también, porque "la mujer", "la naturaleza femenina"
siempre estuvo sujeta a la pasión: posible de tentar y ser tentada, débil y
precoz a la vez (...).

CORÉOGRAFÍAS DEL AMOR
GUSTAVO BLAZQUEZ

Bailar es uno de los senderos de la socialización. A través de la danza se le enseña
a las nuevas generaciones cómo deben comportarse los hombres y las mujeres; por
medio de la danza los jóvenes practican diversas formas de aproximación y
enajenan comportamientos y actitudes definidos como específicamente genéricos.
Bailar también es resistir y desafiar las convenciones establecidas. En esta
conferencia nos detendremos en los modos según los cuales se danza Cuarteto en
los bailes de la ciudad de Córdoba para preguntarnos cómo bailan el amor algunos
adolescentes cordobeses.

Imágenes 1 y 2: Programa del Ciclo de Conferencias "Amar hablando",
Centro Cultural España, Córdoba, Argentina, 2006.



Imagen 3: Henri Fuseli (Johann Heinrich Füssli). “La Pesadilla”, 1781.
Óleo sobre lienzo, 101 X 127 cm., Detroit Institute of Arts, Estados Unidos.