



FIONA SAMPSON

En busca de Mary Shelley

La joven que escribió Frankenstein



Fiona Sampson

En busca de Mary Shelley

La joven que escribió Frankenstein

Traducción de
Andrés Catalán

Galaxia Gutenberg

También disponible en eBook

Edición al cuidado de Jordi Doce

Título de la edición original: *In Search of Mary Shelley: The Girl Who Wrote Frankenstein*
Traducción del inglés: Andrés Catalán Rubio

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: noviembre de 2018

© Fiona Sampson, 2018
© de la traducción: Andrés Catalán, 2018
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2018

Preimpresión: María García
Impresión y encuadernación: Sagrafic
Depósito legal: B. 21212-2018
ISBN: 978-84-17355-71-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Para AAS, PMS y PWPS

Agradecimientos

Un libro como este supone una incursión en lo desconocido, al menos por parte de quien lo escribe, y le estoy muy agradecida a una serie de personas.

Han iluminado mi camino ilustres y ejemplares biógrafos, y editores de talento forense cuyas ediciones de cartas y diarios permiten al lector general entender un material que de otra forma sería de archivo. He tratado de saldar una pequeña parte de esta deuda anotando para el lector sus ediciones en las Notas, y la Bibliografía ofrece una muestra de las biografías, individuales y de grupo, que más me han atraído.

Mi más sincero agradecimiento a: Mike Jones, de quien fue la idea y el encargo de este libro; a todo el equipo de Profile, incluyendo a Penny Daniel, Cecily Gayford, Hannah Ross y Valentina Zanca, que han llevado a buen puerto la publicación de una complicada «criatura» con calma y generosidad; y a Peter Salmon, primer lector, indexador, y un hombre que ha soportado más cháchara sobre Mary de lo que cabría esperar razonablemente de nadie.

Nota del traductor

Todas las traducciones de fragmentos que se citan en el texto, incluidos los pertenecientes a la novela *Frankenstein*, son, a no ser que se indique lo contrario, del traductor.

Introducción

HENRY FRANKENSTEIN: ¡Mira! Se mueve. Está vivo. Está vivo... Está vivo, se mueve. ¡Está vivo! ¡Está vivo, está vivo, está vivo!
¡Está VIVO!

VICTOR MORITZ: ¡En el nombre de Dios!

HENRY: ¡Ahora sé lo que se siente al SER Dios!

Frankenstein, película de 1931

Es uno de los momentos más famosos, y más parodiados, de la historia del cine. La escena, a los veinticinco minutos del primer largometraje de *Frankenstein*, en la que el doctor Frankenstein se regocija ante el movimiento de los dedos de su monstruo es verdaderamente asombrosa. Resulta también muy graciosa.

A generaciones enteras les ha parecido irresistible esta mezcla de hilaridad y horror. Recuerdo los recreos de la escuela cuando corríamos gritando por el patio mientras los chicos se tambaleaban detrás de nosotras con los brazos rígidamente estirados hacia delante. En realidad no sabíamos si estaban haciendo del Monstruo de Frankenstein, de la Maldición de la Momia o de uno de los Muertos Vivientes, lo cual era parte de la gracia. El monstruo había dejado de ser un personaje concreto de un libro o una película del pasado. Se había convertido en parte de nuestro imaginario compartido y podía hacer cualquier cosa que pensáramos que podía hacer. En el patio lluvioso lo usábamos para jugar a piratas, para jugar a perseguirnos y especialmente, por supuesto, en el pilla besos. En cualquier momento un chico podía convertirse en el Monstruo, saltándose las reglas de aquello a lo que estuviésemos

jugando, y el resto se dispersaba entre gritos. Ser el objetivo elegido era emocionante y terrorífico, porque hay algo asombroso en un humano que no es del todo humano. La finalidad de las máscaras es la fascinación, convirtiendo por igual a sacerdotes y actores en algo que excede su personalidad habitual. Y el Monstruo de Frankenstein, tal y como se lo representaba en el patio del colegio, era verdaderamente aterrador e imprevisible de una forma en que, por sí solos, no podían serlo los chicos.

«Las películas de Frankenstein» han generado su propia descendencia, igual de monstruosa que la criatura. Se han convertido tanto en un subgénero concreto de las películas de terror como en uno de los terrenos más fértiles para los *remakes*. La propia película clásica de 1931 de *Frankenstein* era una nueva versión de las tres películas mudas que la precedieron, y dio comienzo a una serie de ocho películas de Frankenstein de los estudios Universal en los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Más tarde el testigo pasaría cruzando el Atlántico a manos de la productora Hammer, que entre 1957 y 1974 estrenó otras siete películas adicionales, la mayoría protagonizadas por Peter Cushing como doctor Frankenstein. Estas películas de serie B tenían títulos brillantemente esquemáticos: la serie americana incluía *Frankenstein y el hombre lobo* y *Abbott y Costello contra Frankenstein*, la británica *Frankenstein creó a la mujer* y *Frankenstein y el Monstruo del infierno*. Desde entonces ha aparecido al menos una docena más de películas que vuelven a contar la historia original —o al menos *una* historia— de la creación del monstruo. Por no hablar de la tremenda proliferación, desde los años sesenta del siglo pasado, de programas de televisión ambientados en el mundo de Frankenstein, comics, novelas gráficas y mangas, videojuegos, chistes, música, espectáculos, literatura de género, juguetes, y alusiones desde *Blade Runner* hasta *The Rocky Horror Picture Show*.

Gran parte del atractivo del género proviene de su absoluta falta de credibilidad. Como las Damas de la pantomima, que fracasaban alegremente en sus tentativas de hacerse pasar por una mujer, el género de Frankenstein se deleita en lo inverosímil. No es más que una buena cantidad de disparates *camp* y sin embargo, como

es propio del *camp*, nos permite echar un vistazo a una de nuestras ansiedades primitivas... antes de que huyamos gritando. Si la Dama nos permite jugar con la ansiedad sobre el género, el monstruo de Frankenstein nos permite jugar con la ansiedad que sentimos acerca de la propia naturaleza humana. El *Frankenstein* de James Whale de 1931, mal actuado por actores mal maquillados en un espléndido plató, es un producto perfectamente *camp*. Pero incluso aquí contamos con una sentimentalidad auténtica: *¡el milagro de la vida!* Es a este vaivén entre lo trascendental y lo ridículo a lo que ha estado jugando durante décadas nuestra cultura.

Y, sin embargo, en *Frankenstein*, la novela original de Mary Shelley, el extraño nacimiento se consuma en tan solo una frase:

Era ya la una de la madrugada; la lluvia golpeteaba tristemente en los cristales y la vela estaba a punto de consumirse cuando, a la luz trémula y medio extinguida, vi abrirse los ojos amarillos y apagados de la criatura; respiró profundamente, y un movimiento convulso agitó sus miembros.

Prácticamente todo en esta escena difiere de aquella que la cultura popular ha fijado en nuestra mente. El momento en el que la criatura de Mary cobra vida no es presenciado por nadie salvo por un doctor Frankenstein que dista mucho de estar exultante. El escenario de la transformación no es un laboratorio, solamente una «cámara solitaria, o más bien una celda, en lo alto de la casa». Hombre y monstruo no están rodeados por un equipo resplandeciente, de arcana modernidad, ni siquiera por la disparatada maquinaria de la gran tradición británica que abarca desde William Heath Robinson hasta el *Wallace y Gromit* de Nick Park. Y, sobre todo, la escena que nos brinda la novela no es de éxito, sino de fracaso.

La imaginación de Mary Shelley no se queda atrapada en los engranajes de la transformación física. Su novela es una exploración de las consecuencias de *ser* un monstruo, y no se trata de una comedia sino de una tragedia, como resulta evidente en el epígrafe elegido para el libro:

¿Acaso te pedí, Hacedor, que con mi barro
moldearas un Hombre? ¿Acaso te exigí
que de la oscuridad me hicieras salir?

Es el grito de protesta que Adán alza a Dios en *Paraíso perdido*, la dura y a menudo amarga versión de Milton de la creación bíblica del hombre. Cuando realmente leí *Frankenstein*, en algún momento de mi adolescencia, me sorprendió y me tranquilizó descubrir que se trataba de un relato sobre individuos y sus sentimientos. Me conmovió la criatura de Frankenstein, destinada por culpa de una fealdad que no ha elegido a una vida de soledad. Es una figura con la que enseguida se identifica un adolescente que se enfrenta a un cuerpo desarrollado hace poco y que puede que no se sienta seguro ante el mundo de la sexualidad, o ni siquiera ante el de las citas. Sentí menos compasión por el propio Frankenstein. Su atractivo no me pareció una excusa para negarse a cumplir sus obligaciones morales. En todo caso, me vi atrapada en las cambiantes y ambivalentes simpatías del libro. Aunque su narrador insiste en que Frankenstein es bueno, la narración solo parece mostrar su maldad. Era la primera vez que un relato me había forzado a decidir quién tenía razón –a elegir entre dos verdades– y estaba desconcertada.

Me había figurado una novela de ciencia ficción abarrotada de maquinaria y en su lugar, contra todas mis expectativas, me encontraba completamente implicada. Pero, por supuesto, Mary Shelley nunca habría escrito ciencia ficción. La modernidad no era su preocupación principal, incluso aunque lo fueran los experimentos sobre la vida, y por supuesto no tenía forma de comprender la vanguardia modernista... ni mucho menos la posmodernidad. Vivió en la era romántica, cuando la cultura europea trataba de construir un sentido partiendo del sujeto individual. La investigación de la experiencia humana por parte de filósofos idealistas como Immanuel Kant, Friedrich Schiller y Georg Wilhelm Friedrich Hegel había dado lugar a un cuestionamiento revolucionario de los derechos humanos en toda Europa, y definiría también algunas de las formas que tomaría el conocimiento humano. «Romanticismo» fue el término que se inventó en torno al cambio de siglo para definir el efecto

de esta nueva forma de pensamiento en las artes, que hizo de la emoción y la experiencia algo primordial.

La versión de Mary de este *zeitgeist* era muy novedosa y a la vez enraizaba con la educación clásica. El subtítulo de *Frankenstein* es «El moderno Prometeo», y el mito griego del Titán que crea a los humanos con unos medios casi mecánicos estaba siendo revisado por los artistas románticos como una alternativa al relato de la creación divina. Goethe había publicado su poema «Prometeo» en 1789; Beethoven compuso *Las criaturas de Prometeo* en 1801 (el ballet ha desaparecido, pero la obertura se incorporó al repertorio). El mismo año de la publicación de *Frankenstein* el marido de Mary, Percy Bysshe Shelley, empezó a trabajar en su propio drama en verso sobre el tema, *Prometeo liberado*.

No creo que estuviera sola en mi ignorancia sobre Mary Shelley y su novela. En mi adolescencia, a la autora se la recordaba ante todo por ser la mujer del poeta. A veces recibía la honrosa mención de haber sido la artista de un solo éxito que de alguna manera –¿involuntariamente, quizás?– había llegado a «la idea de Frankenstein»: la noción de que si los humanos juegan a ser Dios con las «herramientas de la vida» producen algo monstruoso. Los sellos con la fecha mostraban que mi maltrecha copia de *Frankenstein* de la biblioteca no había sido prestada recientemente. Lo cierto es que a finales del siglo veinte la forma de la novela era considerada, al menos en Occidente, como la «gran» forma literaria, y esa grandeza a menudo parecía responder a una cuestión tanto de escala como de alcance. El modelo, al menos para un lector general y no académico, como era mi caso, seguía siendo el de la ficción de finales del siglo diecinueve –esa creación casi sinfónica–, y su recepción no era diferente a la de las sobredimensionadas piezas sinfónicas para orquesta de ese mismo periodo. Las obras del siglo dieciocho y de principios del diecinueve como *Frankenstein* se consideraban transicionales y primitivas: los primeros pasos hacia la invención de una forma que lo sería de pleno derecho solo cuando aumentara su tamaño.

Nada de esto tiene que ver con lo que hoy en día pensamos de Mary Shelley. Ha sido reivindicada por eruditos y biógrafos litera-

rios, contradictoriamente y al mismo tiempo como la autora de una novela canónica y como parte de una tradición de escritoras serias en gran medida excluidas de ese mismo canon. Los hechos de su vida han sido excavados por los biógrafos. Han sido también objeto de revisión por aquellos más interesados en la figura de su marido. Algunos han dado crédito a las quejas del poeta, sin tener en cuenta que fue como mínimo un testigo implicado y parcial de su propio matrimonio: difícilmente un narrador fiable. Un seguidor, que acusa a Mary de editar de manera desleal los poemas de su marido, parece incluso asumir que la afligida viuda tenía acceso a centros de investigación del siglo veintiuno y experiencia en las mejores prácticas archiveras de la actualidad: un curioso precedente de cómo el superviviente de otra gran pareja literaria británica, Ted Hughes, se enfrentaría a acusaciones similares al publicar las ediciones póstumas que consolidaron la reputación de Sylvia Plath.

La lectura de estos múltiples testimonios se asemeja a entrecerrar los ojos ante una pantalla de radar. Mary Shelley era una estrella literaria. Pero demasiado a menudo aparece como poco más que un puntito brillante al que seguimos según se desplaza de una ubicación a otra. No se compara con el hecho de conocerla en persona. Sabemos *dónde* estuvo Mary Shelley, pero aún me descubro buscándola. Como el monstruo que creó en *Frankenstein*, parece correr delante de nosotros «con una rapidez superior a la de un mortal»:

No he dejado de seguir su rastro a través de los desiertos de Tartaria y de Rusia, aunque todavía lograba eludirme. Algunas veces los campesinos, asustados por esta horrenda aparición, me informaban de su paso; otras él mismo, temiendo que yo desesperase y muriese si perdía su rastro, dejaba alguna pista para guiarme. Sobre mi cabeza cayó la nieve, y descubrí las huellas de sus enormes pies en la blanca llanura.

Pero, a diferencia de su monstruo, Mary Shelley no necesita la ficción. Se merece algo mejor que una reconstrucción imaginativa: se merece que la escuchemos. Sus cartas, sus diarios y publicaciones, y los de sus amigos y colegas, cuentan bastantes cosas sobre lo que realmente sentía y pensaba. Mary Shelley no es un personaje

de ficción. Era una persona real, a veces paradójica y otras predecible, y tan difícil de llegar a entender como cualquiera de nosotros. Se trata de una persona real, llena de contradicciones vitales, a quien a menudo parecen vaciar los testimonios de su vida y su círculo. Esto es tanto más sorprendente cuanto que el movimiento romántico en general, y la obra de Mary en particular, se interesa en gran medida por lo psicológico. Después de todo, el gran llamamiento que hace su novela más famosa es que deberíamos entender quién es *para sí misma* la criatura de Frankenstein –sus propios sentimientos y motivos– en vez de juzgar las apariencias.

Mary escribió ese llamamiento asombrosamente pronto en la que ya empezaba a ser una vida descorazonadoramente complicada. Empezó a trabajar en su novela más célebre cuando solo tenía dieciocho años y al publicarse aún no pasaba de los veinte. Cada vez que a lo largo de los años releí *Frankenstein* me parecía que su llamada a la comprensión sonaba más clara. Me preguntaba quién podría ser ella, esta autora adolescente de no uno, sino dos de los arquetipos más duraderos de nuestra cultura: la creadora no solo del científico que no repara en las consecuencias, sino también del casi humano que este crea. ¿Quién *era* la madre soltera y adolescente que asistió a la velada en casa de Lord Byron en el lago Lemán y respondió a su jugueteo desafío de escribir un relato de terror, uno de los primeros y sin duda de los más influyentes ejercicios de «escritura creativa» de la historia de la literatura? ¿Cuáles eran los extraordinarios recursos de los que se valió para llegar a ser una gran escritora en una época en que las mujeres «sabían cuál era su sitio» como musas literarias y no como protagonistas? ¿Y qué tenía de particular –aparte de su pura excepcionalidad– que tan a menudo pareciera sacar lo peor de aquellos a su alrededor?

La imagen más perdurable del *Frankenstein* de Mary es, para mí, el final de su relato en el que la criatura sale, de nuevo sola, hacia el hielo ártico para morir. Es el «fundido en blanco» primigenio. Si nos descuidamos, lo mismo sucede –una y otra vez– con la mujer que creó esa imagen. Quiero rebobinar la película: acercar a Mary a nosotros, más cerca cada vez, hasta que quede enormemente agrandada en un primer plano. Quiero vislumbrar la textura

real de su existencia, capturada en una imagen fija. Quiero preguntar qué sabemos realmente sobre quién y cómo y por qué es ella –quién es ella– y sobre *cómo es para sí misma*.

Por supuesto, hay inconvenientes en este acercamiento. Uno es que la imagen fija es una forma de cuadro viviente que pide que un único momento represente la riqueza de sucesos e información no incluidos en la imagen elegida. Otro es que al mirar a Mary de este modo se produce una suerte de escorzo. En otras palabras: vemos todo lo que está «enfrente» o que conduce a un momento dado; no vemos necesariamente lo que ocurre cuando nuestros personajes quedan libres para moverse una vez que ha pasado ese momento. Pero es así como, por supuesto, imaginamos los acontecimientos humanos. Vemos la motivación previa a la acción y pensamos en términos de decisiones que nos llevan a ciertos puntos en ciertas coyunturas. En efecto, visualizamos biografías enteras de esta forma: no solo son los psicoanalistas o los jesuitas los que creen que el niño es el padre del hombre.

Las reglas de la perspectiva se aplican por tanto incluso a una biografía de imagen fija. La juventud de Mary y su vida con Percy Bysshe Shelley ocupan más espacio en esta clase de narración que el mismo número de años de su viudedad, en la que fue capaz de consolidar una vida literaria propia. No es porque fuera una artista de un solo éxito; no lo fue. Es porque los últimos años de su vida –de la vida de cualquiera– no construyen una personalidad ni influyen de manera constante en un futuro. *Son* ese futuro. *Frankenstein* no carece de conexión con lo que viene después en la vida de Mary. Por el contrario, cambió su vida del mismo modo que cambió nuestro imaginario cultural. Pero esa es la cuestión: la primera novela de Mary da forma a su futuro; la última no da forma a su pasado.

Cuando el fantasma plateado de Mary se aleja de ella y se dirige hacia nosotros es el futuro, y no el pasado, lo que nos rondará. A todos nos persigue nuestra niñez, con sus sueños y pesadillas particulares. Los Frankensteins del patio del colegio que rondan mis sueños –o los de usted, lector– no son exactamente los monstruos que rondaban los de Mary. Pero son parientes.