



Esther Cross, *La mujer que escribió Frankenstein*, Buenos Aires, Emecé, 2013, pp. 200.

El título del libro es muy curioso: parece malgastar palabras, como un lujo de la perífrasis, aunque vuelto a leer sugiere pistas y recorridos sinuosos. Así, pueden formularse algunas preguntas que acepten el rodeo propuesto: ¿acerca de qué es *La mujer que escribió Frankenstein*? ¿Será una biografía, o una novelización de la vida de Mary Shelley, en el estilo de las extensiones ficcionales de otras figuras históricas como Jane Austen? Que se trate de un ensayo no aparece como una respuesta obvia, aunque seguramente sea la más aproximada. Y si aproximada, tampoco simple.

Ken Russell, en su película *Gothic* (1986) puso espectacularmente en escena una tradición artística del siglo XIX a la que el estudioso italiano Mario Praz denominó *Black Romanticism*. Allí aparecían, en una *villa* italiana, Mary Shelley, su esposo el poeta Percy, su amigo y anfitrión Lord Byron, el amigo de este último John Polidori, y Claire Clairmont, medio hermana de Mary y medio amante de Byron. En una múltiplemente tormentosa noche, se gestó la novela *Frankenstein*, que escrita por Mary y corregida por Percy, aparecería en 1818. Muchas otras figuraciones tuvo ese encuentro desde esta cristalización cinematográfica, pero Esther Cross en este volumen intentó o –tal vez convenga ponerla a tono con la materia que trata– más bien, experimentó, asomarse al asunto de otras maneras.

Fui con Jefferson a ver las bestias salvajes en Exeter Change, son muy bellas. El pobre león ha muerto, escribía Mary Shelley en su diario.

Y después Astley Cooper abría al león. (Cross, E. 2013: 26)

Mary mira y da testimonio. Entre esa escena de la visita al zoológico y la entrada en el diario donde eso se cuenta, intervino la realidad: un médico transforma ese mismo animal en objeto de estudio y quien cuenta todo esto es Esther Cross. La realidad y sus agentes son el universo móvil y este libro se dedicará a enfocar al revés: no la realidad incluida en el texto, sino el texto de Mary que convive en esa realidad. Es una superposición de planos el mirador que presta este ensayo particular, acerca de todo el conjunto. El circuito que arma esta escena en la que interviene claramente el discurso de Cross se inclina

a mostrar cómo la imaginación de Mary coexiste con unos fenómenos que se desplegarán abundantemente afuera, rodeando y penetrando la historia del doctor Frankenstein: robo de cadáveres para las investigaciones anatómicas, un vivo interés (valga la paradoja) por el morbo de las enfermedades y la muerte, el abandono forzado de explicaciones de corte sobrenatural religioso... La ficción del médico alemán que crea un ser descomunal deja de concebirse, por un momento, como realidad literaria autónoma y se hace absolutamente permeable.

Tradicionalmente la literatura fantástica fue consumida (y también estudiada) como producto cultural de entretenimiento y su cualidad evasiva respecto del realismo –parasitario de los referentes sociales– era tanto más valorada cuanto que significaba un despliegue de la imaginación. Algo ocurrió, en cambio, en los últimos años. La condición de subalternidad asociada al estudio de las mujeres en ciertas teorías feministas, más la deconstrucción del Romanticismo que rescata sus aspectos contraculturales, lograron que el regreso de Mary Shelley, desde la penumbra marginal del siglo XIX a la década de 1980, fuera más espectacular aun. No obstante, el ensayo de Cross se sacude con bastante contundencia este tipo de usos académicos de la literatura del pasado. Va directamente en busca de ese pasado y le presta un escenario subjetivo, una superficie que es como una maqueta donde se acomodan objetos y sus relaciones.

Cómo se va poblando ese escenario da cuenta de una variedad inagotable de materiales que alimentan el género de *La mujer que escribió Frankenstein*: a veces son los diarios personales (de Mary Shelley, pero también del jefe de la banda de resurreccionistas, donde se cuentan detalles del robo de cadáveres y de las transacciones nocturnas con los anatomistas), y otras son periódicos de la época. También aparecen leyes como el Acta de Anatomía, de 1832, que regula el uso de cadáveres para estudios científicos; cartas como la de Fanny Burney, que cuenta la cruenta mastectomía, sin anestesia, a la que fue sometida una tarde en su casa; también publicidades, como la del féretro de hierro de Bridgman, aparecido en 1818 como un sorprendente antepasado de nuestras puertas blindadas antirrobo.

Los materiales del libro no solo incluyen esos otros textos, sino también cuerpos que se volvieron artefactos y sus prácticas: las reliquias (que son «conyugales»: el corazón de Percy que rescató Mary de la cremación de su esposo muerto, o la cabeza de Walter Raleigh); hombres y mujeres embalsamados (Byron, la esposa de un dentista); disecciones, experimentos galvánicos, visitas a cementerios, ferias de *freaks*, entre otras muestras del placer oculto del morbo, y de la violación de las leyes humanas o sagradas que

permiten entender esa transición desde los viejos miedos al Más Allá a los nuevos miedos de la sociedad moderna disciplinaria .

A veces este ensayo se vale de otros ensayos, como el del padre de Mary, William Godwin (*Ensayo sobre los sepulcros*), y de manera extensa aunque discontinua, de la trayectoria de Mary, que lidia con la paradoja de ser un personaje de vida larga y de biografía corta. De los 54 años que dura la cronología vital (1797-1851), solo son dignos de ingresar al relato los que cubren desde su nacimiento hasta 1831, año en el que sale la segunda versión de *Frankenstein*, libro que ahora no parte de la intuición romántica nocturna y onírica, de la razón que produce monstruos, sino que resucita junto con la necesidad de sobrevivir a la viudez y adaptarse a una sociedad victoriana menos atenta a celebrar heroísmos femeninos que a «agrisarlos». Nada gris o agrio puede ser de interés narrativo para una biografía, que por lo tanto, y ante la falta de lo que considera eventos de una vida, prefiere callar.

Cross procede, entonces, a lo que Muriel Spark (por mencionar un antecedente prestigioso –v. su *Mary Shelley*, de 1987) no se animó o no deseó hacer: desarmar el género de la biografía y que sus partículas se disuelvan en el mundo, en el amplio mapa del contexto. El sujeto biografiado queda, así, expuesto a las fuerzas implacables de su época. Esas fuerzas son, por supuesto, opacas y peligrosas, especialmente si rozan más que el cuerpo social de las creencias, el cuerpo menos *polite* de las sensibilidades. El libro se dedica a sugerir los orígenes oscuros de la medicina oficial y la intuición social de esa falla ética, que es enemiga de los restos de religión privada (o de la custodia de la vida privada que la religión ayuda a conservar): «La disección se interponía en los planes de la resurrección de la carne», asegura Cross mientras cuenta el temor de que los resurreccionistas aborten, con el secuestro del cadáver, los ritos funerarios y su eficacia espiritual. Esta nueva sensibilidad termina siendo útil para rastrear, en sus orígenes de época, una de las formas de la secularización del horror, que ya no depende de la superstición y de las visiones retrógradas del pasado cultural (sobrenatural monstruoso), sino de la instrumentación de una ciencia médica, que encabeza el mito del progreso indefinido. En el capítulo «El diario del señor Naples» aparecen nítidamente yuxtapuestos el diario del jefe de los resurreccionistas, la sala de disección y los salones de la corte donde se mueve el cirujano del rey.

De soslayo, y en otra cara de esta sensibilidad, se descubre cómo se trasmuta el miedo en goce estético. En esa época, y ahora. El libro se lee y se relee sin mirar del todo, como en las películas de terror (cf. Comentario de Cross: «Mary Shelley no escribía como el escritor que se informa y sabe sino como el lector que tiene miedo pero mira», 2013: 138-139). Cada salto de capítulo

promete trepar un punto más en la revelación de atrocidades. La novela más famosa de Mary Shelley (mencionada en el título de este libro) solo asoma y despunta en resquicios que la escena histórica, en primer plano, abre momentáneamente.

Así, a pesar de la escasa mención de *Frankenstein*, aparece un riesgo, el de la explicación o la racionalización; el de que los *spoilers* arruinen la fiesta del relato idílico del terror y del *gore* que inundan nuestra cultura de masas, en cuya base se agita el monstruo creado por el personaje de Shelley. Pero la novela sí aparece, aunque lo hace como precuela, en su «caldo de cultivo»: lo no dicho explícitamente por ella es el contenido que Cross pone a disposición de los lectores. Su ensayo no es elusivo del análisis de la novela (tal como las contadas menciones dejan suponer), sino que se transforma en su complemento. El libro que una autora de la actualidad dedica a una narradora que fundó muchas de las convenciones literarias de la novela moderna de ciencia ficción y fantasía, donde lo que se explora son las condiciones materiales de la imaginación.

Como en el dibujo tortuoso que traza la perífrasis del título, la trama que sostiene los retazos de la biografía es el largo aliento del ensayo, que se divide entre lo que pulula en la superficie (saberes médicos, la anécdota y el chisme, los datos históricos) y el concepto mismo de este género que está buscando otra cosa, que tiene un segundo discurso o un segundo objetivo oculto. Volvamos al epígrafe del libro: «La historia de los muertos y la muerte es la historia de la imaginación» (Thomas Laqueur); se trata de «inquirir críticamente» acerca de los hombres y las mujeres que imaginan y elaboran los materiales para la literatura. Solemos leerlos a la luz de sus producciones, cuando llegan las disputas de autoría y la lucha por el reconocimiento social del escritor, que son las cuestiones que recoge la historia literaria. Todo eso parece ajeno a la cocina del mundo y la cocina de la creación literaria, a las que verdaderamente se asoma este libro. ¿Cómo no escribir historias de miedo si se vive con miedo?

Incluso hoy impresiona leer «Los cirujanos abren y cortan, el doctor Frankenstein cose. Percy B. Shelley corrige los borradores» (Cross, E. 2013: 115), porque la respuesta es que entre la ensoñación (y no solo desde ella) y el escándalo social se traman las estéticas. Cross plantea y responde a esta pregunta con la sobriedad preciosista que es su fórmula escrituraria deslumbrante. Con una mano disecciona, con la otra borda filigranas con la «materia sucia» de la sociedad inglesa. Estos son (diría Lautréamont) los paraguas y las máquinas de coser, los elementos yuxtapuestos en la mesa de disección, que Cross descubrió porque no se quedó con la estampa del producto monstruoso, sino que se animó a entrar en la sala de operaciones.

Laura Cilento