

## El fantástico leído desde la recepción.

Claudia Casabella

Universidad Nacional del Litoral.

(...) Todas las grandes historias, desde *Caperucita Roja* hasta *El Rey Lear*, son en el fondo, historias de monstruos amenazadores y deformes. Los cuentos infantiles, los más ficticios, son casi todos cuentos de miedo. Crímenes terribles, que nos espantarían de saberlos reales, se vuelven seductores y excitantes cuando nos los cuentan al oído. Esto ha ocurrido desde que el mundo es mundo. Lo que parece mentira es que alguna vez Frankenstein o Drácula no hayan existido, y también que hayan nacido casi juntos en la línea del tiempo, de una vez y definitivamente. Ellos expresan, en clave ligera, las obsesiones y fantasmas de los hombres y mujeres de cualquier época. El siglo que cumplen los encuentra en alza, dispuestos a seguir mordiendo y espantando a los mortales (...) *Christopher Fraylin. "Frankenstein y Drácula contraatacan"*.

178 179

Explorar la recepción de lo fantástico-terrorífico, habida cuenta de su resurgimiento, es todo un desafío. Hemos elegido para ello un texto, el *Frankenstein* de *Mary Shelley*; y un camino metodológico, el que propone Jauss<sup>1</sup> en el marco de la teoría de la recepción. Concretamente, el crítico trabaja con el concepto de *horizonte de expectativas (experiencias estéticas previas del público sobre las cuales recorta la obra)* y lo desdobra en dos:

- *Horizonte de expectativa literario*: que da cuenta de la estructura formal e ideológica de la obra y describe su efecto (que es el producto del texto).
- *Horizonte de expectativa social*: concretamente la experiencia estética previa del público lector que da cuenta de la recepción (actividad del lector).

### Horizonte de expectativas interno

Consideramos aquí los presupuestos formales, estéticos e ideológicos que originaron el *Frankenstein* de *Mary Shelley*. De lo que se trata entonces es de determinar cuál es la relación de este texto singular con la serie de antecedentes textuales que constituyen el género. Así, este nuevo texto evoca para el lector el horizonte de expectativas y de reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores. *Dicho horizonte, a medida que se desarrolla la lectura y la obra produce su efecto, es rectificado, modificado o simplemente reproducido.*

Mary Shelley pertenecía un grupo selecto de escritores románticos fascinados, entre otras cosas, por el "gothic". Romanticismo y goticismo son entonces, a nues-

tro entender, los dos elementos claves que conforman el horizonte de expectativa interno de *Frankenstein*.

A continuación lo desentrañamos:

### El gothic

Comencemos por enunciar los rasgos distintivos de este género:

- leyendas macabras provenientes del folklore arcaico;
- hechos sobrenaturales ambientados en abadías y castillos ruinosos en el Medioevo;
- tumbas o criptas olvidadas en cementerios brumosos;
- espectros encadenados, animales crueles y/o seres deformes;
- crímenes horribles y maldiciones satánicas;
- aullidos que rasgan el silencio de páramos desérticos en noches tormentosas y siniestras.

### Romanticismo

Si bien es cierto que *Frankenstein* nace y se recorta en un horizonte de expectativa interno conformado por el goticismo alemán, también lo es que el estilo de la obra maestra de la autora dista mucho de la grotesca y previsible configuración de lo terrorífico que predominaba en el *gothic*. Y es que *Frankenstein* se inscribe en la estética romántica. Ésta constituye otra esfera del horizonte interno de la obra. Enumeramos algunos postulados románticos inscriptos en el texto:

- exacerbación de lo individual y subjetivo;
- héroes marginados (la criatura) o que se automarginan de la sociedad (Frankenstein);
- existencias y amores trágicos (Víctor y Elizabeth);
- culto al mal y a sus fuerzas siniestras y destructivas (el monstruo asesino);
- gusto por lo nocturno;
- espejamiento de los sentimientos del héroe y su tragedia en la naturaleza;
- irrupción de “estética de lo feo” (el engendro) en contraposición con la idea de perfección preconizada por los neoclásicos.

Sobre estos parámetros con los que está familiarizado el lector de textos anteriores, Mary Shelley construye su obra, pero asume su “yo” autoral y utiliza el prólogo de *Frankenstein* como un paratexto válido para lanzar ciertas advertencias al lector y condicionar de alguna manera la recepción:

No me es de ninguna manera indiferente la reacción del lector frente a las creencias morales que expresan mis personajes. No obstante, mi primera preocupación en este campo ha consistido en evitar los perniciosos efectos de las novelas actuales y presentar la bondad del amor familiar, así como las excelencias de la virtud universal. Las opiniones de los protagonistas vienen influidas, es lógico, por su carácter particular y por la situación en que se hallan: no han de ser consideradas por lo tanto como las mías propias. Del mismo modo no debe extraerse de estas páginas ninguna conclusión que pueda llegar a perjudicar alguna doctrina filosófica<sup>2</sup>.

El prólogo anticipa el efecto del texto, explícito en la intención autoral: *Frankenstein* es una estilización del “gothic” a través de dos elementos: la estética romántica (novedosa en aquel momento) y una creatividad superadora del goticismo alemán. Luis Revol pondera el “efecto-Shelley”:

(...) consigue con su Frankenstein un nuevo tipo de horror en la literatura, el cual es entre otras cosas, el resorte indispensable de toda la mejor ciencia ficción contemporánea (desde Sturgeon hasta Ballard, pasando por el A.J. Clarke de 2001)<sup>3</sup>.

### Horizonte de expectativa de la recepción

Cuando *Frankenstein* es leído en 1817, el horizonte de expectativas de la recepción es modificado. Y es que Mary Shelley logra inscribir su personal manejo del horror en un género que se viene consolidando como tal: *el fantástico*. Y ya hemos dicho que *el mismo genera en el lector la problematización, el extrañamiento, la perturbadora rajadura de lo real, la pregunta inquietante sobre las fronteras*. ¿Por qué impactó *Frankenstein* en los lectores del siglo XIX? Pese a la lejanía temporal tenemos algunas hipótesis:

- porque representaba un ataque a lo racional y un abrir las puertas a lo inconsciente, a lo olvidado, a lo reprimido representado en el monstruo;
- porque cuestionaba la intocable infabilidad de la ciencia, ponía sobre el tapete su responsabilidad social y advertía sobre probables consecuencias nefastas;
- porque reactualizaba el mito fáustico y el anhelo prometeico del hombre que, en su búsqueda de absoluto, desea igualarse a Dios y transgredir los límites humanos.

Pero situándonos en este siglo XX nos preguntamos ahora, *¿cuál ha sido la recepción de Frankenstein habida cuenta de su innegable perduración?* O dicho de otro modo, *¿cómo han reescrito los sucesivos públicos, la historia del científico y su criatura para adaptarla a la experiencia moderna?*

Umberto Eco nos acerca sus siempre lúcidas respuestas desde el artículo *Nuestro monstruo cotidiano*. En él, además de ironizar deliberadamente sobre el comercio de lo monstruoso, reflexiona sobre la apropiación que el cine de entreguerras hace de él, privilegiando la figura del *mad doctor* o “científico loco” que tiene su prototipo en Frankenstein:

(...) Cuando el cine se apodera del tema del horror, si al comienzo lo hace por ejercicio técnico, en el momento que los vampiros golem, “mad doctors” y zombies pasan a formar parte de la historia de las costumbres contemporáneas, ello sucede por motivos tan claros como inquietantes. Siegfried Krakauer ha analizado muy bien lo que sucede en el cuerpo social alemán antes de la llegada de Hitler y cómo este estado de ánimo encuentra su expresión más clara e inquietante en el cine expresionista, el cual, precisamente, desde el doctor Caligari de Wiene, hasta el Golem de Wegener, el doctor Mabuse de Lang, el Nosferatu, el Vampiro de Murnau, no hace sino desarrollar un tema obsesivo en el que se refleja todo el síndrome neurótico de la sociedad alemana, que ve el hundimiento del imperio, la derrota bélica, el fracaso de los movimientos proletarios, la crisis de una sociedad burguesa, que encontrará después en Grosz un despiadado acusador, en Brecht su anti-vate, y reacciona ante el surgimiento de estas inquietudes, de estas angustias, de estos fantasmas, por un lado, a través de un conato de destrucción, por otro, a través de una especie de autorretrato con fondo sadomasoquista (...)<sup>4</sup>

*Los monstruos, para Eco, presagian el hundimiento de una época y celebran su ocaso* como ocurre en los E.E.U.U. en los años 20, donde aparecen como reacción

a la crisis de Wall Street.

(...) (En Norteamérica) el cine de horror obtiene sus primeros grandes triunfos de público y de producción al comienzo de los años treinta: Zombies, Ghouls, Vampiros, Científicos locos, y en fin, el más célebre y famoso de ellos, el "Frankenstein" de 1931, interpretado por Boris Karloff (...)<sup>5</sup>

Por otra parte, no olvidemos *la reelaboración que también hicieron los surrealistas del horror y lo macabro y que dio como resultado el famoso humor negro* que caracterizó el movimiento.

Christopher Frayling reflexiona sobre la recepción de lo terrorífico en la época posmoderna:

(...)La gran literatura de terror del siglo XX que, iniciada por Radoliffe, se incorporó al caudal sanguíneo popular con *Frankenstein* de Mary Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, *Drácula* (1897) de Bram Stoker y *El mastín de los Baskerville* (1901) de Sir Arthur Conan Doyle, representa el *aporte más significativo de los escritores británicos del siglo pasado a la cultura de masas del nuestro*. Y lo digo en un sentido general: películas, videofilms, poemas, juguetes, programas de P.C, historietas, publicidad, restaurantes temáticos...Todo, desde novelas hasta envases para el desayuno (...)<sup>6</sup>

En efecto, *el género gótico ha vuelto de la mano del fantástico reclamado por el gran público que no solamente lo consume a través del cine*. Gonzalo Carranza comenta desde el diario *Página 12*:

(...)Ahora el terror ha retornado para convertirse en uno de los fenómenos literarios más fuertes del fin del segundo milenio, al punto de que Stephen King ha sido considerado por el *New York Times* como el escritor más popular desde Charles Dickens (...)<sup>7</sup>

Cristopher Frayling agrega:

(...) las novelas góticas de Stephen King continúan reinando en los quioscos de todas las ciudades. *Drácula, Frankenstein, Mary Reilly y Lobo* son films espectaculares y taquilleros, en vez de películas de clase B para la función de traspasnoche. Las imprentas siguen produciendo libros eruditos sobre "lo abyecto". *El horror se ha desplazado de las bambalinas al centro del escenario* (...)Las historias escritas en una época en que se temía a Dios han sido reescritas para una época sin Dios y las nuevas versiones han tenido tal éxito que simplemente se han rehusado a morir. Por cada persona que las ha leído, hay decenas de miles que no las leyeron, pero que las sienten como algo tan familiar que creen haberlas leído (...)<sup>8</sup>

*¿Por qué resurgen con tanta fuerza el horror y el fantástico a nivel popular?*, o dicho de otro modo, *¿qué es lo que despierta a estos monstruos de fin de siglo?*

Umberto Eco profundiza más la problemática que nos planteamos y ofrece dos explicaciones con respecto al consumo masivo del horror en literatura, cine, TV y otros productos:

1) Constituye una *catarsis casera*, en tanto descarga las tensiones almacenadas durante la jornada. Por este efecto liberador, el horror sería una especie de "marihuana de los pobres", pero también la de un público hastiado de cualquier excitación y colmado de bienestar económico que busca diversión en lo extravagante.

2) A la explicación sociológica sigue la pesimista:

(...) El gusto por el terror es como una expresión de neurosis, el buscar y hacer objetiva, en especiales circunstancias históricas, la parte negativa de la propia personalidad, el arquetipo junguiano del demonio o bien al dejar libre curso al surgimiento de una tensión privada de contenido evidente, el ansia libre y fluctuante del que habla Freud (...)<sup>9</sup>

Eco se pregunta por los móviles históricos que desencadenan esta libre expansión de lo irracional y encuentra la clave en la figura del mad doctor:

(...) el primer científico loco de la tradición horrorífica es el doctor Frankenstein de Mary Shelley, en los comienzos del siglo XIX, al que seguirá el doctor Jekyll, de Robert Louis Stevenson. En ambos casos, especialmente en el primero, el origen de la leyenda es antiqú-

simo: es la creación del hombre artificial, del golem del rabino Loew o el homúnculo cuya receta nos es dada por Paracelso y del que nos habla Goethe en el segundo Fausto. En todos estos casos, nos encontramos con la imagen del alquimista que pretende forzar las leyes de la naturaleza. En el siglo XIX la ciencia ha hecho tales progresos como para haber hecho pensable el experimento científico destinado a crear o modificar las formas de vida, y Mary Shelley y Stevenson imaginan su Mad Doctor como un científico versado en las técnicas más avanzadas. En toda la tradición cinematográfica del científico loco, el héroe procede siempre mediante métodos experimentales, filtros, probetas, mecanismos eléctricos. *El monstruo no nace de la magia, de la desviación de fuerzas naturales, sino de la ciencia... El monstruo lo hemos creado nosotros (...)* *El monstruo es la radiactividad que estamos sembrando. Es el hijo que podría nacer deforme, la guerra que podría estallar sin que nadie haya movido una mano (...)*<sup>10</sup>

¿Por qué interesa Frankenstein hoy? ¿ Por qué perturba? ¿ Por qué inquieta? Porque en él objetivamos no sólo nuestros miedos más arcaicos por lo desconocido, sino porque actualiza los temores y los presentimientos más funestos que experimentamos cuando observamos, más aterrados que maravillados, aquellos avances de la ciencia que nunca hubiéramos creído posibles. Mencionemos los más perturbadores que son a nuestro juicio los que se vinculan con la manipulación genética y la clonación. Ante estas realidades y desesperados como Frankenstein cuando ve erguirse al engendro en el laboratorio, desearíamos escapar y escondernos por lo que hemos hecho en aras de la ciencia. Sin embargo, el terror nos inmoviliza: el monstruo está ya en todas partes y lo hemos creado nosotros para “mejorar la vida del hombre”. No hay opción entonces, debemos hacernos cargo de la “criatura” engendrada. Puede ser (aunque las posibilidades son débiles y utópicas) que evitemos así repetir la tragedia de Víctor Frankenstein.

<sup>1</sup> JAUSS, H.: *Por una estética de la recepción*, París. Gallimard, 1978

<sup>2</sup> SHELLEY, M.: *Frankenstein*, Barcelona, Plaza y Jones, 1984, págs. 25 y 26.

<sup>3</sup> REVOL, E.: *La tradición imaginaria*. De Joyce a Borges, Córdoba, T.E.U.C.O., 1971, pág.121.

<sup>4</sup> ECO, U.: “Nuestro monstruo cotidiano”, en *Diario Mínimo*, Madrid, Ed. Península, 1988, pág. 20.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 22.

<sup>6</sup> FRAYLING, C.: “Frankenstein y Drácula contraatacan”, en *La Nación*, 9 de marzo de 1977, pág.70.

<sup>7</sup> CARRANZA, G.: “Tipos que dan miedo” en *Suplemento Página 12*, 1996, pág. 6.

<sup>8</sup> FRAYLING, C.: *Op. cit*, pág. 70.

<sup>9</sup> ECO, U.: *Op. cit.*, pág. 223.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 225.