

FRANKENSTEIN O EL MODERNO PROMETEO DE MARIE
SHELLEY Y *USA TIERRA DE OPORTUNIDADES*, DE LARS VON
TRIER: DOS MIRADAS DEL DIOS HUMANADO, DOS MIRADAS DEL
MONSTRUO REBELADO

Andrés Vélez Cuervo¹
SELL

La intención de este artículo es comparativa, no hemos de suponer relaciones forzadas entre las obras, simplemente nos limitaremos a repasar las evidentes similitudes que, matizadas por las diferencias de género y de argumento, hacen de ellas vertientes claras de una temática común.

Hemos escogido las películas de Lars von Trier, además de por esa similitud temática señalada, por ver la otra cara de esta temática, ya que recurrir a las versiones cinematográficas de la novela de Shelley resultaría tópico y algo inútil, en la medida de la idea general que aquí vamos a tratar. Por último aprovecharemos este espacio para dar una rápida mirada crítico-interpretativa a la inacabada trilogía de von Trier, siempre manteniendo la línea de la teoría de la estética de las creaciones literarias, que se nos muestra hoy día como provechosa en grado sumo para la lectura del género cinematográfico, al cual siempre viene bien la ayuda, aunque sea mínima, para abrirse paso en la ciencia del estudio artístico y llegar al punto de ocupar sus propios espacios académicos.

1. EL DIOS HUMANADO

Dos elementos enlazan las obras que aquí nos ocupan, uno de ellos es el elemento que, como veremos más adelante, es el eje de la obra de von Trier. Se trata del elemento de la divinidad, pero no de la divinidad mítica que todos conocemos, la cual no está para nada excluida en

¹ Nacido en Bogotá (Colombia) en 1984, Andrés Vélez Cuervo egresó del colegio jesuita San Bartolomé la Merced en el año 2002, posteriormente comenzó su formación universitaria en la Facultad de Medicina Veterinaria de la Universidad de La Salle, carrera que abandonó para iniciar estudios de Literatura en la Universidad Javeriana de Colombia. Posteriormente se trasladó a la Universidad de Salamanca tras haberle sido concedida una beca completa por mérito académico para estudios de Filología Hispánica en dicho centro, de los cuales actualmente cursa el último año. En esta universidad se ha vinculado a la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura (SELL).

ninguna de las dos obras, sino de la divinidad como elemento presente, como poder en manos de un hombre, o de los hombres. El otro elemento, íntimamente vinculado al anterior, es el de la creación del monstruo, en la una individual y física; y en la otra, social.

En la novela de Shelley nos encontramos una especie de suplantación de la entidad primordial de la deidad, es decir, de su capacidad creadora. El joven Frankenstein se lanza a la grandiosa tarea de crear un ser vivo, o mejor de recrearlo, lo cual desemboca en la monstruosidad. Por su parte en la aún inacabada trilogía de von Trier nos enfrentamos, en su primera entrega, a un sujeto que pretende sanar una sociedad que le acoge, el cual actuará como sujeto divino en el proceso de interacción con este personaje, quien, a su vez, llegado un punto se enfrentará con la responsabilidad de dejar de ser un sujeto crístico y redentor, para pasar a ostentar el poder que por herencia le pertenece, lo cual desembocará en la aniquilación del conjunto social, del castigo: de la ira divina. A su vez, en la segunda entrega el personaje ascenderá a su estado de poder antes de cualquier tipo de castigo. Se enfrentará a la responsabilidad de la providencia y la ley, para finalmente darse cuenta de cómo ese pueblo es su creador mítico, cómo su existencia como divinidad no es más que una necesidad cultural basada en el lenguaje, la palabra y la tradición oral y escrita.

1.1 El poder creador en el hombre moderno

Cuando Dios creó a su primer vástago, al primer hombre, depositó en él una facultad gigantesca, una responsabilidad. Adán tuvo como primera tarea la de nombrar a las criaturas de la tierra. Esta misión representa la facultad creadora del hombre, quien a imagen y semejanza de su creador posee el don divino de crear. Es en este punto en donde surge nuestro postulado general para la lectura vinculante de estas obras, pues es la creación mediante la palabra de donde se sostiene la idea del hombre como creador de su dios, idea esta que veremos desarrollada en un

apartado próximo. Lo que inmediatamente nos ocupará será la otra faceta del poder creativo del hombre; la de la creación física.

Sobre todo en Shelley tenemos esa faceta de la creación, de hecho llevada al límite de lo gótico, con el ensamblaje, y nunca mejor dicho, de una criatura humanada, a partir de trozos muertos. Esta creación en particular es el reflejo de una situación social, pues no sería posible de no ser por el contexto científico. La autora, escribiendo en las postrimerías del Romanticismo inglés se encuentra empalizada entre una época, ya pasada, de razón; una de sentimiento, pasión, sensibilidad (con sus matices), en la que transcurre su vida y su literatura; y una muy próxima época de progreso científico. Así pues, su obra no escapa a su tiempo, sus personajes son el fruto del devenir del pensamiento social e intelectual humano, como los de cualquier otro autor. Es así como el monstruo de su obra, el humanoide, es un producto científico, es una creación moderna, y es, a su vez, fruto de la sociedad del momento en que se inscribe, pues no cuesta demasiado identificar al personaje como irónico contrapunto de un malestar social marcado por la deshumanización.

Es en este momento en el que el hombre por fin tiene la posibilidad de crear seres más allá de su imaginación, de su palabra y su mitología. Pero claro, llegado el momento de la creación física, la suplantación del poder divino se presenta repulsiva y destructiva. Ahora bien, siendo consecuentes nos vemos obligados, al menos a no ignorar la posibilidad de que esta situación sea trasunto de la de la creación originaria, de la de la mano de los dioses, y pensar en una reflexión de la potencia destructora que la criatura, sea hombre, monstruo u hombre-monstruo, tiene sobre su creador.

1.2 El poder destructor en el hombre moderno

El potencial destructivo del hombre puede verse en tres dimensiones: la primera de ellas es la de la destrucción de su entorno; de su medio

ambiente, su medio social y de sus iguales. Esta primera dimensión está claramente presentada tanto en la obra de Shelley como en la de von Trier, pero en ninguno de los dos casos es la más interesante.

Una segunda dimensión es la de la autodestrucción, en ambos casos como consecuencia de la justa o injusta apropiación de los poderes divinos. Mary W. Shelley nos presenta un hombre que con su creación propicia su autodestrucción, así como la de toda su familia. El creador novato se enfrenta al castigo por la labor mal hecha y por la usurpación de los poderes sagrados, así que lo castiga la mano de su criatura y la mano de su creador. Como vemos aquí y como veremos durante todo el transcurso de estas reflexiones, los fenómenos relacionados con el tema que nos ocupa como central (la divinidad) siempre presentan un carácter circular, pues, como ya argumentaremos, en eso consiste la creación. En la primera película de la obra de Lars von Trier, *Dogville*, la protagonista, como trasunto crístico que es, se ve enfrentada al martirio destructivo de sus vástagos. En su segunda película, *Manderlay*, cuando la protagonista asume el papel divino termina presa del poder destructivo de su pueblo.

La tercera dimensión, obviamente nada alejada de las anteriores, es la de la potencia destructiva que la criatura tiene sobre su creador. En ambas obras vemos esta dimensión dibujada de la misma manera que la segunda, ya que en última instancia, y dado el carácter circular de la labor de creación, las dos dimensiones son una misma.

1.2.1 Desbordamiento de la criatura

Es pertinente aquí, recordar la tendencia romántica de la reescritura de los mitos, e incluso de la creación de nuevas mitologías si es el caso, ámbito este en el que se enmarca la obra de Shelley. Desde las mitologías hasta la obra de von Trier, y pasando por la de Shelley, encontramos el elemento mítico permanente de la rebelión, de la guerra por el poder, del desbordamiento de los límites, del molde, del creador.

En estas obras, cada una representante del género artístico predominante para la difusión de sus respectivos tiempos, vemos claramente la idea del desbordamiento de la criatura, de su salida de control, de la pérdida de dominio del creador, de la explosión aniquiladora de la obra del artista en sus propias manos. Volver a describir cómo en cada caso el creador se ve perjudicado por su criatura es ser redundante, así que nos limitaremos a analizar la diferencia entre una y otra. Lo que tenemos en Shelley es una criatura física, de carne muerta reanimada, mientras que en von Trier la criatura ha tomado dimensiones mayores porque ahora se atenúa la metáfora, con lo que la criatura contemporánea es la sociedad. Es por eso que el director escoge la sociedad del sur de los Estados Unidos, pues el estereotipo heredado de los tiempos de la Guerra de Secesión, ese estereotipo del racismo, la esclavitud y la intolerancia sociocultural le viene como anillo al dedo. Ahora bien, ya en la obra de la romántica tenemos una actitud metafórica de eso mismo que el contemporáneo tomará como pretexto narrativo; la crisis social.

En este punto sobre el desbordamiento hay que tocar necesariamente otro matiz del hecho, pues quedarnos sólo con el carácter de lo destructivo sería irresponsable. Es necesario rendir justo homenaje a las criaturas, pues la otra parte de su desbordamiento radica en el hecho de la superación del creador. Si bien es cierto que no en todos los casos esa superación se da de la misma manera, siempre es un elemento presente. Así, en la obra de Shelley estamos ante una superación, particularmente en el ámbito de lo moral, aunque es posible que dicho logro de la criatura sea producto del recurso narrativo de la autora para volcar la compasión y la identificación en ese personaje, pero es que la identificación es clara desde el mismo epígrafe de la novela, en ese “¿Te pedí/ por ventura, Creador, que transformaras/ en hombre este barro del que vengo?/ ¿Te imploré alguna vez que me sacaras de la oscuridad?” [SHELLEY 2005: 117] del *Paraíso perdido* de Milton. Del otro lado tenemos una superación con unos visos bastante más negativos, pues es la que está vinculada con la destrucción del creador, que bien o mal viene a ser

su superación. Es aquí cuando nos preguntamos si el carácter bélico de la creación mismo, ese carácter ígneo, prometéico, es la semilla de la futura guerra entre el dios y el hombre, sean los dos de la calidad que sean.

1.2.2. Creación circular. La criatura creadora de su dios

Este punto ya ha sido más que sugerido anteriormente en estas reflexiones, pero entremos ahora en él de lleno y dediquémosle algunas líneas más que necesarias. La teoría mítica nos sugiere, de una u otra manera, que el hecho de la creación y la relación entre el creador y su criatura poseen un carácter de circularidad. En el principio, *in illo tempore*, en ese espacio temporal de lo mítico, el dios crea el mundo y al hombre, su predilecta y más perfecta criatura. Hasta aquí la gallina precede al huevo, el dios es lo primero. Cuando llegamos a la organización social de los hombres, una necesidad implacable de comprensión lo lleva a construir una mitología, con lo que se da vida a los dios. Ahora bien, la cosa no acaba aquí pues, como vemos, el hombre crea la figura de lo divino en su tradición mítica para explicar su propio origen, es decir, para darse vida a sí mismo. No queremos negar con estas palabras la existencia de lo divino; eso es algo que aquí no nos incumbe, sólo nos referimos al proceso que se lleva a cabo en la construcción de las mitologías como fenómeno antropológico. Esto es lo que posiblemente subyace en la idea de Cassirer de *El poder de la metáfora*, de la relación entre *Mito y Lenguaje*. Sí, como Cassirer explica, es la palabra la que da vida a todo este proceso cíclico de la creación cosmogónica.

Pues bien, es precisamente esta idea la que consideramos el verdadero tema de la obra de Lars von Trier, dejando el de la problemática social como excusa y ámbito narrativo. Von Trier recogerá en su trilogía, y de hecho en buena parte, si no toda, de su filmografía la idea de la entidad divina en el mundo, en el hombre, y no sólo en su dimensión creadora, sino también en todas sus otras dimensiones, desde la providencia hasta

el castigo. Pero cómo olvidar la obra de Shelley, en la que la problemática de lo cíclico también muestra su cara, en donde, al igual que en la obra cinematográfica se bebe de las tradiciones mitológicas, no sólo de lo grecolatino con el omnipresente Prometeo, sino de lo crístico y su relación con lo pagano, con la también omnipresente vinculación con *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Taylor Coleridge, relación de la cual hablaremos al final de estas páginas.

1.2.3. Esclavitud del dios

Continuando con el proceso de lo mítico, en especial de lo divino, y tras haber repasado el proceso de creación circular que se da en este ámbito, pasamos ahora a otro punto del proceso, el cual hemos querido denominar “esclavitud del dios”, debido a las manifestaciones de esta etapa en los textos que estamos trabajando.

Una vez se ha fijado la base mítico-religiosa del conjunto social se da el proceso del culto a esa tradición, en la cual los sujetos depositan las necesidades de comprensión, de absoluto, de vacío, etc. Pero como en la creación, el proceso aquí también es biunívoco, ya que la permanente vitalidad del sujeto divinizado se alimenta precisamente de las necesidades, digamos místicas, del pueblo. Es en este estadio del proceso mítico en el que la materialización de las deidades, que veremos en las obras, se ven atrapadas, pues, como todo lo infinito, esto también escapa a la comprensión del hombre, y, ya sea que haya usurpado los poderes divinos, o que los esté aprendiendo a manejar, la sensación es tormentosa en todos los casos. Así pues, en *Frankenstein* el hombre que ha accedido a la tarea limitada a las labores divinas, termina preso en la tormenta, en el *maelstrom* de lo inmanejable desde el mismísimo momento en que su criatura le exige responsabilizarse como creador. Por su parte en *Dogville* el personaje no se presenta como usurpador, pues la metáfora social pone las facultades de poder en las manos de un sujeto “superior” a una comunidad de olvidados, y finalmente termina

ostentando el poder que su padre le otorga, mediante el castigo de la muerte sobre ese pueblo que lo ha martirizado, invirtiendo así el parámetro cristiano al que se nos había invitado en la lectura del texto. Finalmente, en *Manderlay* se nos presenta esta faceta como esclavitud, aún de manera más fuerte, ya que aunque en la anterior película ya habíamos visto al personaje esclavizado física y sexualmente al pueblo, esta vez lo vemos del todo preso cuando quiere escapar a su tarea como blanca y nueva ama soberana de la plantación. Y así se nos muestra perfectamente la etapa de la “esclavitud divina” a través del paralelo social de la entidad mítico-religiosa.

1.2.4. Destrucción y muerte del dios

El final de este proceso mítico-religioso que aquí nos sirve de herramienta interpretativa es el que lleva, a través, como siempre, del grupo social, a la destrucción y muerte del dios. A lo que nos referimos es al momento en el que el desarrollo social, tecnológico, científico, económico, etc., del grupo humano, lleva a sus individuos a la necesidad de reescribir sus mitos para actualizarlos y acomodarlos a las nuevas realidades; cambiarlos por otros nuevos mitos que se adecuen de mejor manera a las nuevas dimensiones sociales; recodificarlos, cambiándolos de la dimensión del culto religioso a la de lo puramente mítico tradicional; o, en el peor de los casos, a eliminarlos, a desterrarlos de su realidad. Obviamente estos procesos tienen matices y no son ni inmediatos ni absolutamente generales, pero el hecho es que llegados a este punto la dimensión del culto místico y religioso desaparece y el dios pierde sus facultades como tal.

Siguiendo este proceso y cumpliendo esta última etapa encontramos en Shelley cómo la historia desemboca precisamente en la necesidad paralela de destrucción de creador y criatura, que finalmente termina con la del creador, quien es en todos los casos el que es superado, al perder su vigencia, quizá. Y es precisamente a partir de este esquema, de este proceso que aquí postulamos, de donde nos arriesgaremos más adelante a

pronosticar esta etapa en la tercera entrega de la trilogía cinematográfica de Lars von Trier, *U. S. A. Tierra de oportunidades*, que seguimos esperando con impaciencia.

2. LA CRIATURA HUMANA. FRANKENSTEIN

Como ya hemos adelantado más arriba, a diferencia de la obra cinematográfica, la novela de Shelley nos presenta el poder creador del hombre, como usurpación del poder divino, en el plano de lo puramente físico, y sea o no esta creación un símbolo, que sin duda es susceptible de serlo, lo que presenciamos es el nacimiento de una criatura de carne y hueso, que aunque no es catalogable como un hombre, sí que comparte con los hombres todas sus facultades físicas, morales, intelectuales, así como sus defectos en los mismos niveles (con el matiz necesario en cuanto al nivel físico, claro está). Es destacable cómo la creación de esta criatura, de este humanoide que, como tal, imita al hombre, se da a partir de una materia que es vil, entre comillas, así como tiene la misma difusa vileza el material del que se crea al hombre en la tradición judeocristiana; el barro. En este caso será la carne muerta, de previos hombres, la que constituya el cuerpo de la criatura. Pero, claro está, el creador inexperto fracasa en su primer intento creando al monstruo que le lleva a la destrucción, justo como sucede en tantas mitologías en las que la creación de los hombres pasa por el proceso científico del ensayo y el error.

2.1 La corrupción del monstruo inocente

La criatura de esta novela, al igual que la criatura humana creada por Dios, llega a la vida en un total estado de inocencia, mas en este caso novelesco el cambio y despojo de la inocencia no se da por una acción de la criatura similar a la adánica, al fin y al cabo ni es el paraíso el que a

esta criatura se le depara, ni mucho menos tiene una compañera. No, en realidad esta criatura inocente cambia radicalmente mediante el proceso de aprendizaje, y como su maestra es la realidad de la sociedad humana, es de ella de donde saca su lado más corrupto, ruin y asesino, y siempre en pro de obtener el objetivo que rige su vida: la responsabilidad de su creador y una oportunidad de vivir tranquilo.

Es a partir de este hecho desde donde podemos asumir una actitud crítica ante lo social en la novela de Shelley. Es el modelo social lo que convertirá al monstruo desde lo físico hacia lo moral. Si es verdad que la monstruosidad de esta criatura para los ojos de los humanos nace de su asqueroso aspecto, que es connatural a su origen, la monstruosidad moral que adquiere de la sociedad humana, de la hostilidad con que un mundo que le es ajeno lo recibe, vendrá a ser actitud crítica que invierte el papel de la monstruosidad y se lo otorga al humano.

No es baladí mencionar en este punto el gran interés casi fetichista que tiene la sociedad del XIX por la figura del monstruo, pero que aquí termina desembocando en el terror, dada la posición superior del monstruo que suple sus deficiencias de aspecto con súper-humanas facultades físicas, y por qué no, morales.

Finalmente lo que presenciamos es un deterioro tóxico de todos los círculos que se nos presentan, pues la monstruosidad que inicia en la criatura antinatural termina por infectar a la sociedad que la alberga, a ella y a su creador, y/o viceversa. Asimismo infecta profundamente al creador, quien evidencia en la novela cómo la muerte del hombre como ente social lo lleva a lo más hondo de su entidad monstruosa. Así pues, tras esta irradiación de la toxina monstruosa pasamos de la monstruosidad exclusivamente física, hasta la que posee apéndices más prolongados, que es la social. Y es este tipo de monstruo el que ocupará la tarea cinematográfica de la trilogía de von Trier, fenómeno que veremos a continuación.

3. LA CRIATURA SOCIAL. DOGVILLE, MANDERLAY,...

Como decíamos, esta trilogía cinematográfica inacabada, al igual que la novela de Mary W. Shelley, trata el tema de la monstruosidad, así como el de la entidad de lo divino humanado, pero esta vez no se ocupa directamente del monstruo físico hecho de carne muerta, o de la criatura hecha de barro o cualquier otra materia natural, sino que nos presenta al monstruo social, criatura esta, que como cualquier otra, necesita de una materia inicial, y esta vez esa materia es también en buena medida una materia vil, ya que se trata de los despojos sociales. Como en la novela romántica, en estas películas se parte de una especie de carne muerta, pero en este caso es la carne de la sociedad americana, por lo cual hace uso de los pueblos olvidados y anacrónicos; de uno blanco y miserable primero, y de uno negro y anticuadamente esclavista después.

Obviamente las figuras que representarán las funciones míticas divinas ya no son ni dioses, como en las mitologías, ni científicos burgueses ilustrados, como en el caso de la novela, sino que esta vez serán seres que en la sociedad americana de buena parte del siglo XX tuvieron bastante poder, una figura llena de ironía: los *gangster*.

3.1. Profecía de destrucción del dios. Una trilogía inacabada

Como ya mencionábamos más arriba, la trilogía de este director sigue el ciclo de lo mítico-religioso, pero, estando inacabada, todos los indicios nos hacen apuntar a que el último escalón de ese ciclo tendrá que cumplirse en la tercera entrega, por lo que, sin atrevernos a pronosticar el cómo, sí que podemos vaticinar el cumplimiento de la etapa de destrucción y muerte del dios.

3.2 De la metáfora de la divinidad, el tratamiento mitológico en la obra de von Trier y el ciclo vital del dios

Nada de lo que estamos diciendo acerca de esta trilogía cinematográfica tendrá sentido si no proponemos primero nuestra interpretación acerca de la misma, la cual, aunque ya latente en todas estas páginas, no ha sido aún concretada. Lo que aquí queremos proponer es que estas películas no son simplemente una radiografía social, sino que esto es simplemente una excusa narrativa del cineasta para tratar un tema que es mucho más extenso y más propio y permanente en el resto de su obra; el tema de la divinidad, de lo mítico-religioso.

La primera pista que nos lleva a pensar esto al ver la primera película de su trilogía es el hecho de la ambientación, de la escenografía de la película. Es verdad que este director es famoso por esa extraña tendencia a auto limitar su trabajo para explotar las posibilidades de los recursos cinematográficos, pero en este caso en el que nos presenta un escenario tan teatral, minimalista, chejoviano, si se quiere, en el que sólo lo indispensable para la acción permanece, en el que incluso las puertas son quimeras que obligan al actor a darse al máximo, en donde los espacios se marcan casi exclusivamente por marcas en el suelo, cualquier elemento ajeno a esta tendencia resulta muy sospechoso, y tachar por su presencia de irresponsable al director, sería conocerlo muy poco. Así pues, ante elementos aparentemente inútiles para la acción como el árbol que en las afueras de Dogville acompaña a la mina, siendo un elemento tan potencialmente crístico, nos obliga a leer el texto de manera mucho más intrincada que la del código social. Lo mismo pasa con la oposición de este elemento arbóreo con la mina mencionada, índice de lo demoníaco, como lo es la noria “*well of hell*” de Manderlay. Asimismo pasará con otros códigos míticos como el grecolatino con el imponente elemento de la mansión algodонера de la segunda película, que nos remite rápidamente a dicho campo.

Una vez imbuidos de la sospecha crítica que nos dan estos elementos, entre otros, si vemos paso a paso las películas, veremos cómo llevan un

plan de acción que remite claramente a las tradiciones de lo mítico-religioso, desde el martirio de la protagonista de la primera entrega que remite a Jesucristo, hasta el libro de reglas de la segunda, el cual deja en el texto la huella del proceso de lo mítico, de la escritura y fijación de la mitología, y más aun de las tablas de la ley de Moisés.

4. LA IRONÍA ROMÁNTICA

Antes de entrar a analizar este aspecto parece prudente ver a grandes rasgos algo de lo que implica el Romanticismo en literatura, en especial en la literatura inglesa. En poesía el principio fundamental es el concepto de imaginación, basado éste en la teoría de Fichte que propone, de alguna manera, que la existencia y características del universo dependen de la visión subjetiva de cada individuo. El mundo existiría porque lo vemos, y existiría tal y como lo vemos. Así pues, el objeto percibido requiere del perceptor, pues la percepción individual es la que modela el mundo. Esto nos remitirá al plano de la visión mediante la imaginación, lo cual nos envía al idealismo. Recuérdese que los románticos son conscientes de la fisura entre el mundo material y un mundo ideal; idea que tiene sus raíces más hondas en Platón. Y es mediante la imaginación como los románticos pretenden acceder a ese mundo ideal, es por eso que en su obra intentan hablar de lo ideal a través, precisamente, de lo perteneciente al mundo material, y el mecanismo usado aquí es el simbolismo, pues el símbolo es la forma de atrapar lo ideal en lo material.

Por otra parte es importante mencionar la dimensión sentimental de la literatura romántica, punto este en el que hay que recordar que, pese a que su poesía sea “el desbordamiento espontáneo de sentimientos”, cómo se describe en el prefacio de las *Baladas Líricas*, el poeta no es un autómatas, sino que se enfrenta a un proceso concienzudo de revisión. Y aunque pudiésemos acusarlos de escapistas, nos equivocaríamos al hacerlo, pues toda la construcción de mundos imaginarios de los autores

románticos no es más que una forma de hablar de este mundo, siempre con esa ególatra intención iluminadora.

Habiendo hecho este rápido repaso podemos ahora entrar de lleno en el tema de la ironía romántica, tema este que siempre proporciona lecturas interesantes de la obra romántica, en especial en el ámbito anglosajón. Este concepto, principalmente elaborado por F. Schlegel, parte de la idea previa de la ironía general o cósmica, y a partir de las pequeñas ironías observables de la vida se habla de esta gran ironía atribuida a un principio universal que recae sobre el ser humano. Estamos ante un universo en el que el ser humano es la víctima de la gran ironización vital. Y aparece ante nosotros la idea de una especie de deidad cruel y hostil que se divierte con el hombre. Es desde aquí de donde Schlegel hace una aplicación hacia el arte y el conocimiento al decir que el hombre es un ser finito que trata de comprender algo infinito, que es la naturaleza, infinita por su constante productividad. Pasamos entonces a que, ahora el artista, sabiéndose incapaz de explicar el mundo ha de ponerse en la posición de esa deidad, de esa especie de demiurgo. El artista ha de convertirse él mismo en ironista, ha de mostrar que es consciente de que su explicación es, en última instancia, algo inútil, limitado y ficticio. Este hombre se ubicará entonces en la idónea actitud entre el entusiasmo y el escepticismo.

Todo esto se refleja en los textos con la creación de estructuras, voces, ideas que son contradictorias, socavando aquello que se está afirmando. Surge así una especie de sistema de contrastes irresolubles que se ponen en manos del lector.

4.1. *The Rime of the Ancient Mariner*

La misma autora de *Frankenstein* nos propone un camino de interpretación de su obra al sugerir la relación de la misma con la obra de Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, la cual narra la historia de un viejo marinero que ha sobrevivido a un fantástico

viaje en el que las fuerzas sobrehumanas decidieron el destino de los tripulantes, de los que sólo él queda con vida, pero condenado a una especie de inmortalidad como errante narrador de su propia historia, que en este caso le cuenta al inocente invitado de una boda. A continuación haremos unos breves comentarios a la lectura de este gran poema, para, en el siguiente apartado, entrar a relacionarlo con las obras de Shelley y von Trier.

El poema de Coleridge, en su problemática con el marinero, se ha interpretado como el proceso del lector y el escritor. El marinero haría las veces de narrador y el invitado a la boda sería el lector. Esto desembocaría en la idea de que el poema afectaría la forma de ver el mundo al lector, como al final le sucede al invitado, que termina siendo más triste y más sabio. “*He went like one that hath hath been stunned, / and is of sense forlorn; / a sadder and a wiser man, / he rose the morrow morn.*” [COLERIDGE 1999:110]. Esto también se relaciona con la idea del poeta maldito, así como con la del poeta como iluminador, quien, comprendiendo mejor el mundo, ve y da información de lo que no es visible, tal que el marinero sería la figura de un poeta romántico. Sin embargo, ya en esta lectura empezamos a tener matices de ironía, ya que ese deseo poético compulsivo de contar lo que conoce es lo que lo margina social y humanamente. Pero, en general, la idea que aquí se maneja es la del impacto que hace que la visión cambie, y es que el choque es brutal al poner como marco narrativo lo ordinario, y de hecho lo festivo, ya que nos obliga a asumir que lo sobrenatural, como la boda ocurren en el mismo plano de realidad, lo cual otorga verosimilitud al relato.

Por otro lado, en una primera lectura del poema, lo que sobresale es el contenido revelado por los elementos crísticos, los cuales se inician con el albatros. Sin embargo, todos los elementos sobrenaturales de que dispone la historia llevan a cabo una función de subversión de esa lectura cristiana del texto, y es en este punto en donde con mayor fuerza surge la ironía romántica. Mas no sólo es subvertida una lectura, sino que en el interior del texto mismo hay procesos de subversión, como es

el caso del que ocurre con la anulación de la importancia del crimen del marinero y de la posterior justicia de su castigo. Y es que es el personaje del marinero, el narrador de esta maravillosa historia, quien propone la visión cristiana, no es el poema en sí, pues éste lo que finalmente hace es desmentirla, convirtiendo así al personaje en un narrador muy poco fiable, con lo cual lo que se subvierte esta vez es esa primera lectura que esbozábamos, en la que otorgábamos al texto la dimensión de reflexión de la relación literaria entre autor y lector. Como decíamos, en torno al eje de la fe cristiana, impuesto por el narrador, con lo que nos topamos como lectores es en realidad con una serie de seres sobrenaturales paganos, que además juegan con los hombres, como sucede cuando la condenación del marinero se juega a los dados, despojándola de cualquier dimensión redentora. El hombre aparecerá entonces como insignificante criatura manejada por fuerzas externas y poderosas.



4.2. Frankenstein, el Viejo Marinero

Pasamos ahora a ver la relación de este poema y su lectura con la obra de Shelley y la de von Trier. Ya mencionábamos más arriba que la propia Shelley hace claras referencias al poema de Coleridge, lo cual nos sugiere una posible lectura de su novela en la clave de la ironía romántica, mas no es una lectura por esa vía en lo que aquí nos concentraremos, sino más bien en la vinculación de los personajes de las obras. Por su parte, en las películas de von Trier no existe tal cosa como una mención al poeta romántico, ni una intertextualidad clara con su obra, sin embargo el patrón del condenado es permanente en los tres autores, así como lo es la vinculación con los elementos crísticos y de otras mitologías, por lo que a continuación nos ocuparemos particularmente del caso de la escritora, pues las vinculaciones míticas las veremos en el apartado siguiente.

La primera alusión que la autora hace al poema del inglés es la siguiente: “Marcho hacia lugares inexplorados, hacia «la región de la

bruma y la nieve», pero no mataré a ningún albatros, así que no temas por mi suerte.” [SHELLEY 2005: 113]. Pero esta mención es lo de menos, pues a través de la novela descubriremos cómo la autora adapta el modelo del personaje de Coleridge para crear a su atormentado personaje, Víctor Frankenstein, quien sobre las olas le cuenta su historia a un hombre, legándole, de alguna manera su conocimiento, y quizá su padecimiento. Y es entonces cuando nos damos cuenta de que a partir de aquí podemos tender miles de puentes entre las dos obras, pero es algo de lo que no nos ocuparemos porque requeriría un estudio comparativo sumamente minucioso que nos alejaría de la finalidad de nuestras reflexiones y que posiblemente nos haría caminar por los peligrosos senderos de la sobreinterpretación.

Por otra parte, en la novela de Shelley encontramos otro elemento, ya sugerido, que la enlaza fuertemente con el poema del inglés, y se trata de la reapropiación de códigos míticos, en especial en este caso del cristiano, pero no exclusivamente, al igual que sucede en la incompleta trilogía de von Trier. Este es el tema que desarrollaremos a continuación.

4.3. Reapropiación de códigos míticos: cristianismo y paganismo

Ya Coleridge aprovecha los manantiales de las mitologías que riegan su época y su sociedad. Inglaterra, como parte del mundo occidental, comparte con el resto de dicho conglomerado las raíces mitológicas grecolatinas, pero también las judeocristianas, y además goza de una larguísima tradición de mitologías, digamos “paganas”. De todo esto se aprovechan tanto Coleridge como Shelley y von Trier.

El primer elemento que salta a la vista y que relaciona las tres obras es el elemento crístico, pero no de manera exclusiva, sino de una manera amplia que abarcará toda la tradición de los dioses humanados y de los dioses martirizados en pro del hombre, con lo que basta mencionar aquí a Prometeo y a Cristo. En las dos obras inglesas la presencia de estos elementos es lo bastante potente como para no mencionarlas, pues saltan

a la vista con facilidad, sin embargo en la obra del director danés estos elementos pueden verse opacados por los recursos cinematográficos y por la excusa narrativa de la sociedad del sur de los Estados Unidos. En sus películas el director hace uso del código cristiano mediante la oposición de elementos; así en *Dogville* son el árbol y la mina los elementos que nos remitirán a lo crístico y a lo demoníaco, mientras que en su segunda película *Manderlay*, el elemento demoníaco es reemplazado por la noria, conservándose el árbol, y esta vez en un plano más cercano de la escena, no al fondo como en la primera película, e incluso resaltado por la potente figura del negro colgado de sus ramas.

En un segundo momento nos encontramos con el código de lo grecolatino, el cual, a riesgo de forzar la interpretación, está principalmente presentado en la segunda película con la mansión algodонера de la ama de esa sociedad de esclavos negros en que la protagonista naufraga. Mansión esta que con su arquitectura clásica y siendo el espacio elevado exclusivo de la escenografía, vendrá a representar, de alguna manera un espacio olímpico.

Como ya decíamos más arriba, en una propuesta cinematográfica como la de von Trier, en la que se decide limitar el escenario a lo indispensable para la acción, elementos a veces inútiles, o innecesariamente ostentosos, son pistas claras para una lectura diferente de la obra, y esa lectura es precisamente la que nos lleva al ámbito de códigos míticos.

5. CONCLUSIÓN

Para concluir estas reflexiones lo mejor será recordar dos ideas que entretejen los hilos que hemos desarrollado. En primer lugar la idea de que la relación que se establece entre los textos de Shelley y von Trier no se limita a la de la monstruosidad, sino que también llega al campo de la crítica social, como pretexto narrativo o no, y finalmente al tema

hondo de la metáfora de la divinidad y la reapropiación de códigos mítico-religiosos.

Y en segundo lugar tenemos la idea de que las pistas que la autora inglesa nos da en su novela y que la vinculan con el poema de Coleridge, son más que suficientes para permitirnos vincular *Frankenstein* con la ironía romántica y con la ya mencionada reapropiación de los códigos mítico-religiosos, lo cual también llega, aunque seguramente no a través de Coleridge, a la obra del cineasta danés.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- CASSIER, Ernst, *Mito y Lenguaje*, Buenos Aires: Paidós, 1972.
COLERIDGE, Samuel Taylor & WORDSWORTH, William, *Baladas Líricas*, Madrid: Cátedra, 1990.
COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner*, Boston: Bedford & St. Martin's, 1999.
SHELLEY, Mary, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, Madrid: Cátedra, 2005.
TRIER, Lars von, *U.S.A Tierra de Oportunidades (Dogville, Manderlay)*. Barcelona: Manga Films, 2003, 2006.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA