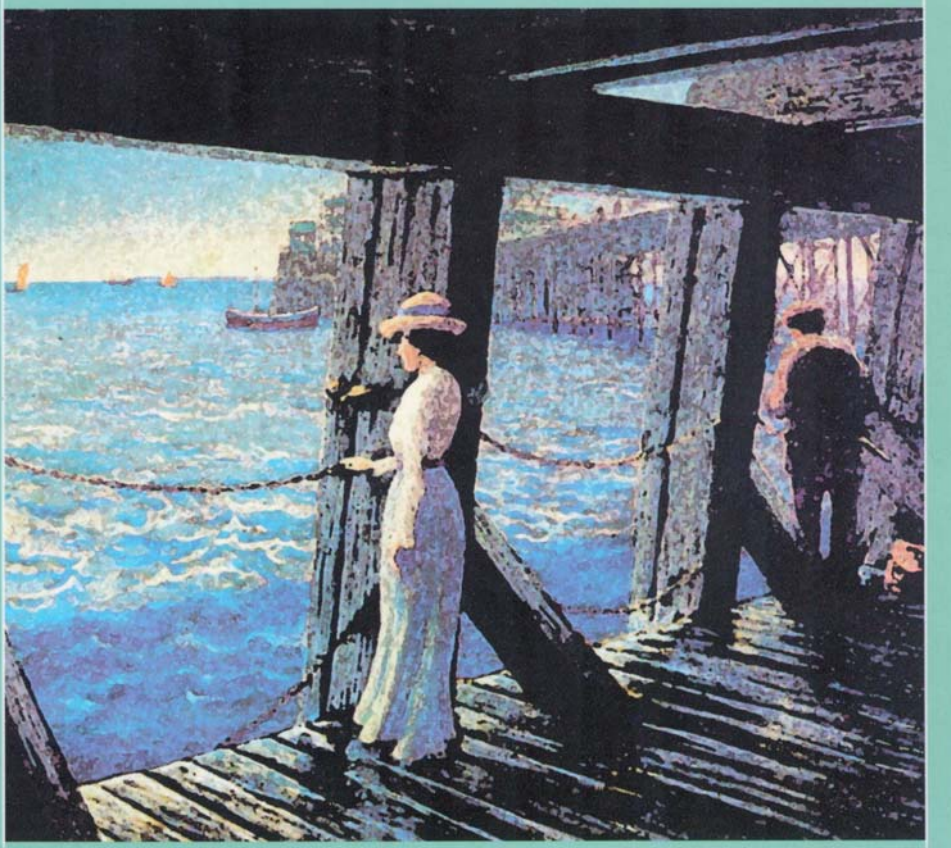
ISSN 0186-0526

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 11 / MÉXICO / 2002-2003

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 11 MÉXICO 2002-2003

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción:
Dra. Nair María Anaya Ferreira
Mtra. Marina Fe Pastor
Dra. Renata von Hanffstengel
Dra. Laura López Morales
Mtro. Federico Patán
Dra. Marlene Rall
Dra. Claudia Ruiz

Directora:
Dra. Renata von Hanffstengel

Secretaria:
Dra. Nair María Anaya Ferreira

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno
Diseño de la cubierta: Gabriela Carrillo
Imagen de la cubierta: Autor desconocido, *Southend*, 1912

DR © 2003, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 9

ARTÍCULOS

Rosalba LENDO FUENTES, "La evolución de la novela artúrica francesa" 13

Aurora PIÑEIRO, "Lo solemne y lo festivo: contrastes y paralelismos en el primer ciclo de historias de *Los cuentos de Canterbury*" 23

Claudia LUCOTTI, "El tema del matrimonio en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer" 35

Adrián MUÑOZ G., "A Little Chat on Chaucer's 'The Miller's Tale'" 47

Rosario FARAUDO, "Chaucer como poeta de amor cortés y su contraste con Shakespeare en *Troilus and Criseyde*" 53

Claudia RUIZ GARCÍA, "Erasmo, Rabelais y Brantôme, dos rostros del libertinismo y el libertinaje del siglo XVI" 61

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO, "Armonías de papel: la tradición clásica de la música de las esferas en el Renacimiento" 81

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, "Shakespeare: el punto de vista ético" 105

José Ricardo CHAVES, "Incestuosa Madame Frankenstein" 117

Marina FE, "Los monstruos de *Frankenstein*" 121

Ernesto PRIEGO, "Las huellas del monstruo:
las miradas de *Frankestein*" 129

Nair María ANAYA FERREIRA, "El sentido del humor
en las tres primeras novelas de V. S. Naipaul" 149

Haydée SILVA OCHOA, "Surréalisme *vs.* Oulipisme:
deux poétiques du jeu incompatibles?" 163

Emmanuelle TREMBLAY, "Del indígena real
al indígena imaginario. Crónica de un deseo mestizo" 173

Emilia RÉBORA TOGNO, "Mensaje e interacción
en el ensayo de crítica literaria en lengua inglesa.
Análisis del título y de la introducción" 189

Greta RIVARA KAMAJI, "Sobre filosofía y poesía" 219

Carolina PONCE HERNÁNDEZ, "Catulo y Cicerón" 227

María Josefina PACHECO VÁZQUEZ, "La propagación
del eco. *Las vigilias de Bonaventura* y algunas poéticas
de la traducción en la literatura alemana" 249

Mario MURGIA ELIZALDE, "Edward Young
y William Collins: angustia, diálogo e imaginación" 259

TRADUCCIÓN
Michèle ROBERTS, "Balada de la boda en Marseilles" 275

RESEÑAS
Poligrafías. Revista de literatura comparada, núm. 3
(José Ricardo CHAVES) 283

María STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores
en el* Quijote *de 1605* (Helena BERISTÁIN) 286

Claudio MAGRIS, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* (Marlene RALL y Christine HÜTTINGER) 292

Jorge FUENTES MORÚA, *José Revueltas, una biografía intelectual* (Renata von HANFFSTENGEL) 300

Ana Rosa DOMENELLA, coord., *Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas de los noventa* (Laura LÓPEZ MORALES) 306

Nair María ANAYA FERREIRA, *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa* (Federico PATÁN)..... 311

Ottmar ETTE, *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard* (Dietrich RALL) 315

Un encuentro con Doris Lessing (Argentina RODRÍGUEZ) 321

Eva CRUZ, coord., *La forma del asombro* (Raquel SERUR) 324

Dietrich KRUSCHE, *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt* (Marlene RALL)..... 328

Luz Aurora PIMENTEL, *El espacio en la ficción* (María STOOPEN)..... 332

Incestuosa Madame Frankenstein

José Ricardo CHAVES
Universidad Nacional Autónoma de México

El cientocincuenta cumplemuerte de Mary Shelley (1797-1851) es una buena oportunidad para exponer, en una suerte de rápido ejercicio comparativo, algunas ideas sobre dos novelas suyas: *Frankenstein* (de 1818), que la volvería célebre, y *Mathilda*,* terminada poco después, aunque publicada póstumamente, de carácter autobiográfico apenas velado.

De entrada, hay un aparente contraste en su estatuto literario: una es de corte fantástico, gótico, precursora de la ciencia ficción; la otra es realista, cuando menos no hay en ella nada sobrenatural, todo lo que ocurre puede explicarse por el orden usual de las cosas, si bien todo influido por el ímpetu pasional del héroe romántico, en este caso, la heroína. Para narrativizar el desamparo de la hija por el padre, en *Mathilda* la narradora Shelley no tiene que cambiar de sexo, nada de travestimientos imaginarios, como hace en *Frankenstein*.

No obstante su distinto tipo ontológico-literario, ambas novelas, que llevan como título el nombre de sus principales personajes (un hombre y una mujer), son trágicas, sus personajes están sujetos a las fuerzas del destino, encarnan al héroe romántico (o a la heroína) sometido/a por sus pasiones, consciente de que el mejor modo para expresarlas es experimentándolas en la vida real. El parecido no es sólo dramático, sino estructural (psicoanalíticamente hablando); ambos textos problematizan y narrativizan la relación Padre-Hijo/Hija, y en ambos se dan situaciones tanto de abandono del hijo/hija por el padre, como la búsqueda de uno por otro después, resueltas con el desencuentro, la muerte y la soledad.

En *Frankenstein*, el padre abandona al hijo tras crearlo. Lo trae al mundo y no se responsabiliza por él ni le brinda compañía, tampoco la compañera pedida por el monstruo (bajo el argumento del deber a la especie humana, que supone no producir otra especie que pudiera exterminar a la primera).

* Mary Shelley, *Mathilda*. Trad. de Marie-Anne Lecouté. Pról. de Carmen Virgili. Barcelona, Montesinos, [s. f. p.]

El hijo decide vengarse. Asesina los amores del padre para lograr amarrarlo, ya no por el amor, sino por el odio. El padre persigue al hijo para destruirlo. El hijo goza de esta persecución y hasta ayuda a su perseguidor cuando desfallece: que restablezca sus fuerzas y se reinicie la cacería. Cuando el padre muere, agotado, el hijo decide suicidarse mediante el fuego.

En *Mathilda*, al tratarse de una hija y no de un hijo, se introduce un factor nuevo: la tensión erótica entre los sexos, que Shelley canaliza por el lado del incesto, lo que representa el mal en la novela. Con el despliegue sexual que significó el romanticismo en la literatura, uno de los tópicos eróticos a los que se recurrió fue el incesto, que sirvió para ilustrar las doctrinas platónicas sobre el amor, en cuanto a complementariedad de almas y cuerpos, a veces basadas en el ideal andrógino. En este sentido, el tipo de incesto utilizado fue sobre todo el de hermano y hermana, ubicados los dos al mismo nivel. Para ciertos escritores resultaba una feliz circunstancia poética y filosófica. Así había sido usado por Percy Shelley en algunas de sus creaciones, y por el escritor francés Chateaubriand, en *Atala*, y así seguiría usándose durante el resto del siglo, como en la inconclusa novela de Swinburne, *Lesbia Brandon*, o bien por los escritores decadentes y simbolistas, ya en el fin de siglo.

En vez del más generalizado y literario incesto entre hermanos, Mary Shelley acude al que se da entre padre e hija, con lo que se mete en un terreno más escabroso, no sólo en lo personal, en lo que a su autobiografía toca, sino también socialmente, pues resultaba muy revelador de su propia condición ante los demás. Quizá esto contribuyera a que su publicación fuera póstuma. En su trama, después de la muerte de la amada en el parto, el padre abandona a la hija por varios años y reaparece cuando ella es una joven de diecisiete años. Entonces se abre un periodo de suprema felicidad para ambos, que se acaba cuando el padre reconoce y confiesa su atracción física por la hija, réplica de la amada muerta. Ante su rechazo, el padre abandona a la hija. Después, temerosa de lo peor, ésta sale en su búsqueda, como Víctor Frankenstein tras el monstruo, pero no logra llegar a tiempo para impedir su suicidio, su muerte por agua al ahogarse en el mar tras saltar al abismo. Mathilda recoge el cadáver de su padre, igual que Mary Shelley recogería el de su marido Percy al poco tiempo de escritas aquellas líneas. No en balde, la propia Mary escribió en una carta a su amiga Mary Ginsborne que "*Mathilda* predice hasta los más pequeños detalles de lo que ocurrió más tarde; en conjunto, se trata de un documento conmemorativo de lo que estoy viviendo hoy" (Prólogo, s. f. p., 17-18).

En el caso de la novela *Mathilda*, la muy elaborada escena del reencuentro del padre con la hija adolescente va acompañada, de parte de su persona-

je femenino, de fantasías de cambio de sexo (la joven quiere buscar a su padre disfrazada de muchacho, igual que Mary disfrazada del monstruo masculino de Frankenstein). El día del ansiado encuentro, poco antes de que suceda, Mathilda se pierde "en el dédalo de los bosques mientras los árboles ocultaban todas las huellas que hubieran podido guiarla". O sea, la joven se pierde en el laberinto poco antes de encontrar al minotauro, es decir, a su padre.

Para regresar, la joven tiene que tomar una barca. El encuentro se produce con el padre en tierra y Mathilda que llega por agua, vestida de blanco, con el cabello flotando sobre sus hombros, más cercana a una aparición que a un ser humano (el retorno de la amada muerta). Se trata de una escena que es descrita por el padre como "sobrenatural", que está cargada de un gran poder mítico, arquetípico: la mujer en la barca, el Leteo, la muerte, Caronte... Es una escena de rasgo profético, que anuncia el carácter trágico y necrofílico de la historia. Tal complacencia ante la muerte no carece de voluptuosidad, tal como lo atestiguará Mathilda con sus "mejillas rojas de placer sólo de imaginar su muerte", y declarándose una "enamorada de la muerte", esto es, enamorada del padre.

Volviendo a las comparaciones, interesa resaltar que en *Frankenstein* el monstruo no tiene nombre en la historia y que en *Mathilda* quien no lo tiene es el padre. La gran pregunta que surge es ¿quién es el monstruo? El asunto no está claro ni siquiera en *Frankenstein*, como parecería en un primer momento, pues si bien la criatura es el monstruo físico e innominado, Víctor es el monstruo moral que no se hace responsable por sus actos y que evidencia el fracaso de la razón sin ética. Tampoco en *Mathilda* están claros los límites de monstruosidad, pues si en principio el padre es el monstruo, con su muerte, la hija hereda el estigma del padre, quien se siente "manchada de infamia y pecado". Poco antes de su muerte decide escribir su historia, mientras vive en el páramo, al borde de la civilización, en el exilio, la soledad y el silencio. Llama la atención cuánto se parecen las quejas de Mathilda y las del monstruo de Frankenstein, en términos de estar exiliados del mundo, tal como corresponde a la heroicidad romántica. Ambos padecerán la muerte del padre por agua (uno ahogado, el otro en un barco en el polo) y, tras esto, morirán ellos mismos: el hijo de Víctor se suicida quemándose en un medio de hielo y agua (una pira en el polo), en una verdadera unión de los contrarios. Mathilda, más discretamente, se deja morir en el páramo por enfermedad y melancolía, tras dejar sin seguimiento su intento de suicidarse con láudano.

En ambas novelas, el Oriente romántico juega un importante papel, al añadir exotismo y erudición a las tramas. En *Frankenstein*, Clerval, el amigo de Víctor que será asesinado por el monstruo, es un orientalista que estudia persa, árabe y sánscrito, no sólo por gusto personal sino para "contribuir

eficazmente al progreso de la colonización y el comercio europeos" (222). En *Mathilda*, el padre que regresa ha errado por Oriente, por Persia, Arabia y el norte de la India y, cual un Richard Burton antes de tiempo, "se había mezclado con los indígenas con una libertad de la que muy pocos europeos habían disfrutado" (43-44). Sus vagabundeos solitarios por "países salvajes, entre seres de costumbres simples o bárbaras", lo hicieron consciente de la relatividad de las costumbres y convenciones, por lo que "donde anteriormente se sometía, ya no admitía ahora ninguna prohibición que no le hubiese sido dictada por su propia ley. Había visto tantas costumbres y conocido tal variedad de creencias morales que se había visto obligado a forjar las suyas propias, independientemente de las del lugar" (45). Seguramente tal relatividad moral producto de sus andanzas orientales, más el parecido de la hija con la amada muerta, llevaron al padre sin nombre a proclamar su pasión prohibida.

Es notable también el carácter ilustrado tanto del monstruo como de Mathilda. El primero aprende a hablar y a leer francés (aunque la novela esté escrita en inglés) ¡y es vegetariano! ¡Qué lejana su dieta de la del vampiro o la del hombre lobo! Sus lecturas son Volney, Goethe, Milton, Plutarco y el diario de su padre. El monstruo no se limita a vivir una tragedia sino que también reflexiona sobre ella. Por su parte, Mathilda igualmente es una mujer ilustrada, rodeada de libros desde pequeña hasta su edad adulta, pues aún en su exilio Mathilda lee y, sobre todo, escribe sus memorias. El alto nivel educativo de los personajes les permite teorizar sobre su existencia trágica y sobre sus causas, accediendo así a un nivel de generalidad aplicable a todos los seres humanos. Se trata del héroe romántico como pedagogo, más fuerte en *Frankenstein* que en *Mathilda*.

Por último, a diferencia de *Frankenstein*, donde el rechazo del hijo por el padre es lo que desencadena el conflicto, en *Mathilda* es el repudio del padre por la hija lo que consuma la tragedia. El conflicto es con el padre y no con la madre, lo que explicaría en parte la ausencia de maternidad en las tramas. Lo interesante es ver este juego de espejos entre ambas novelas (tan cercanas en el tiempo), una escrita en clave fantástica mientras que la otra es más psicológica, apegada a un orden natural. El horror de *Mathilda* no reside en el cuerpo, como en *Frankenstein*, sino en la propia pasión incontrolable, en el destino. Ambas novelas se iluminan recíprocamente, y su confrontación arroja paralelismos sospechosos dignos de investigarse con más calma. Con su resplandor incestuoso, *Mathilda* aclara retrospectivamente la estructura secreta de *Frankenstein*, da nuevas claves de interpretación y enriquece sus posibilidades hermenéuticas en lecturas más allá de lo fantástico y de lo gótico.