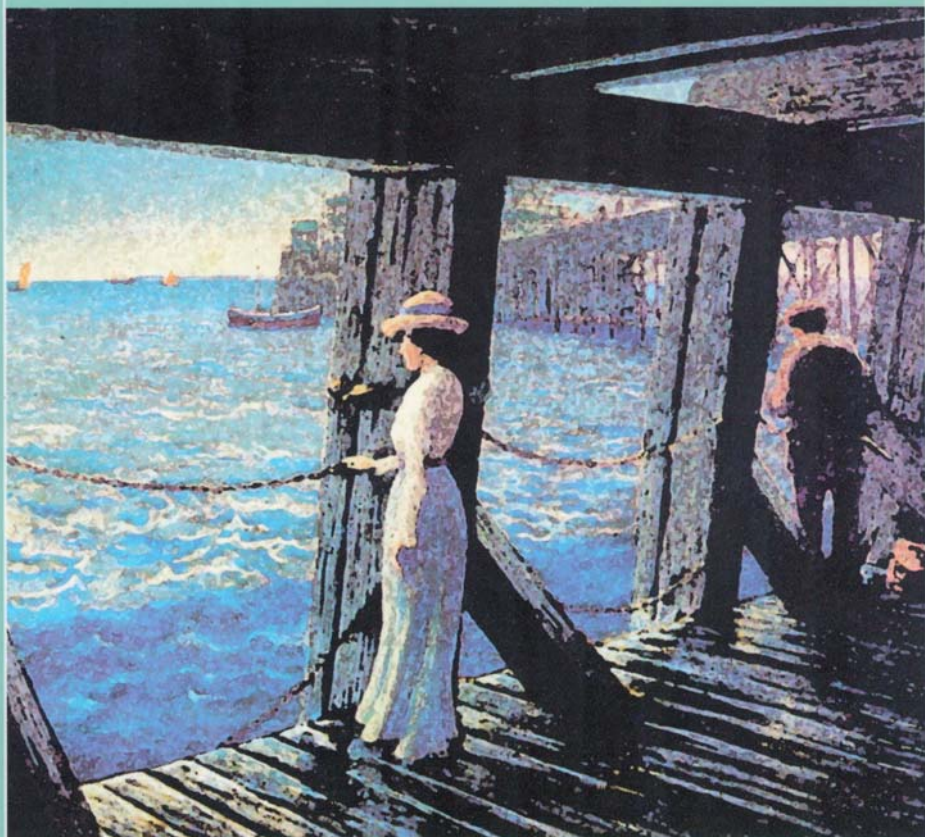


ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



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 1553-2003
450 años de tradición humanista



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 <i>Los cuentos de Canterbury</i> ”	23
Claudia LUCOTTI, “El tema del matrimonio en <i>The Canterbury Tales</i> 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 <i>Troilus and Criseyde</i> ”	53
Claudia RUIZ GARCÍA, “Erasmus, 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 <i>Frankenstein</i> ”	121
Ernesto PRIEGO, “Las huellas del monstruo: las miradas de <i>Frankenstein</i> ”	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. <i>Las vigiliass de Bonaventura</i> 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	
<i>Poligrafías. Revista de literatura comparada</i> , núm. 3 (José Ricardo CHAVES)	283
María STOOPEN, <i>Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605</i> (Helena BERISTÁIN)	286

Claudio MAGRIS, <i>El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna</i> (Marlene RALL y Christine HÜTTINGER)	292
Jorge FUENTES MORÚA, <i>José Revueltas, una biografía intelectual</i> (Renata von HANFFSTENGEL)	300
Ana Rosa DOMENELLA, coord., <i>Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas de los noventa</i> (Laura LÓPEZ MORALES)	306
Nair María ANAYA FERREIRA, <i>La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa</i> (Federico PATÁN)	311
Ottmar ETTE, <i>Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard</i> (Dietrich RALL)	315
<i>Un encuentro con Doris Lessing</i> (Argentina RODRÍGUEZ)	321
Eva CRUZ, coord., <i>La forma del asombro</i> (Raquel SERUR)	324
Dietrich KRUSCHE, <i>Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt</i> (Marlene RALL)	328
Luz Aurora PIMENTEL, <i>El espacio en la ficción</i> (María STOOPEN)	332

Las huellas del monstruo: las miradas de *Frankenstein*

Ernesto PRIEGO
Universidad Nacional Autónoma de México

I turned to look at you
To read my thoughts upon your face
And gazed so deep into your eyes
So beautiful and strange
Until you spoke
And showed me understanding is a dream
"I hate these people staring
Make them go away from me!"

And this is why I hate you
And how I understand
That no-one ever knows or loves another

Robert Smith, *How Beautiful You Are*,
the Cure, 1987

Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour,
pour y lire *ma* pensée; je plongeais dans vos yeux si
beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts,
habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand
vous me dites: "Ces gens-là me son insupportables
avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères!
Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les
éloigner d'ici?"

Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et
tant la pensée est incommunicable, même entre gens
qui s'aiment!

Charles Baudelaire,
Les Yeux des Pauvres, 1857

Cuando ella abrió los ojos al mundo, su madre ya había muerto. Son las islas británicas y el año es 1797. Hija del filósofo William Godwin y de la educadora feminista Mary Wollstonecraft, Mary huía a los dieciséis años hacia el continente de la mano de un hombre casado: el poeta Percy Bysshe Shelley. Al enterarse del suicidio de su esposa, Percy contrae matrimonio con Mary en 1815. Tres años después, cuando Mary Wollstonecraft Shelley tiene tan sólo veintiún años de edad, el mundo occidental conoce su creación: *Frankenstein, Or, The Modern Prometheus*.

Frankenstein, como su consanguínea *Dracula*, es una novela epistolar. La narrativa completa de la obra está conformada por tres confesiones en forma de carta dirigidas a individuos con quienes el que habla tiene lazos muy estrechos. Primero, el joven explorador Robert Walton escribe a su hermana, que se encuentra en Inglaterra, mientras recorre el Ártico. Es en esos gélidos y desamparados parajes que Walton rescata a Frankenstein de un naufragio y escucha su historia. Esta historia, contada por el mismísimo doctor Víctor Frankenstein, de Génova, contiene un largo pasaje narrativo en primera persona: es la voz del monstruo, de la criatura sin nombre, que se dirige a su creador. En realidad no hay mucha diferencia en el estilo de estas tres narrativas, aunque el énfasis se encuentra en gran medida marcado por la relación del narrador con quien escucha el relato. Como lectores, leemos solitarios estas tres perspectivas complementarias que juntas conforman una sola: la de Mary W. Shelley. Su novela fue concebida en plena efervescencia romántica y como parte de un juego intelectual junto a dos de las imaginaciones poéticas más poderosas de su siglo, una competencia aparentemente inofensiva, un divertimento mental en pleno *boom* del desarrollo científico, filosófico y literario del siglo XIX. En pocas palabras, Mary W. Shelley tenía que escribir un cuento de fantasmas. Y acabó escribiendo una historia de amor.

Porque, ¿no sería acaso, una historia de amor, la poseedora del poder evocador del horror más absoluto? *Frankenstein* es un ejercicio ensayístico-novelsco sobre la imposibilidad de la amistad, sobre la inexistencia del amor, sobre el olvido y la incompreensión de la otredad, sobre el poder destructor del egoísmo. Los personajes de Shelley hablan todos de la carencia de amistad, de la soledad insoportable, de las distancias insalvables. Los parajes tormentosos donde Víctor es rescatado y donde él y su creación se enfrentan son el epítome de la desolación, el paisaje del hielo eterno, anticipación trágica del desenlace de las aventuras de Gordon Pym, una tierra “de niebla y nieve” tal y como Coleridge lo retrataba en su *Ancient Mariner*, pero a diferencia de esta última, la de Mary Shelley no es una tierra donde se hace escala antes de un viaje en pos de la redención. No. Los parajes

de *Frankenstein* son la tierra baldía, de desperdicio, fracaso, esterilidad y abandono, donde los hombres vacíos, solos, se enfrentan.

Los de Shelley, algunos, los otros, las mujeres y el monstruo, son personajes solitarios, sedientos de contacto humano, hambrientos de comunicación y de afecto. En cambio, Víctor Frankenstein se recluye en su laboratorio en busca de su propia quimera. Su "amada Elizabeth" se vuelve tan sólo la destinataria esporádica de sus cartas inflamadas de autorreflexión. Las cartas que Víctor Frankenstein le escribe son páginas de su propio diario, hojas de papel espejo que narran el camino profundo de su perdición. La perspectiva de Mary Shelley, entonces, no es la de la moral ortodoxa, la de la censura ante quien "quiso ser Dios". Aunque resulte irónico, Shelley castiga a Frankenstein por su egoísmo, por su *ceguera*, por su horrorosa ambición por convertirse no en Dios, sino "en madre". Víctor Frankenstein presupone que será capaz de crear vida sin contacto humano, sin relación carnal. Irónicos y mortales espirales de la vida: en un páramo helado, con los vientos del norte aullando y arrasando todo vestigio de morada, el monstruo le pedirá a su creador alguien como él para poder amar.

Resultado de un muy particular concurso literario entre Lord Byron, Shelley y ella misma durante su estancia en Suiza, el relato del surgimiento de una de las más famosas historias de horror gótico que conozca la modernidad es en sí mismo tan bello y aterrador como la obra terminada misma, relato revelado como la transcripción de un sueño, como el atormentado cabalgar de un caballo desbocado, negro y nocturno, como la inscripción en palabras de su pesadilla de esa noche:

Night waned upon this talk, and even the witching hour had gone by, before we retired to rest. When I placed my head on my pillow, I did not sleep, nor could I be said to think. My imagination, unbidden, possessed and guided me gifting the successive images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie. I saw—with shut eyes, but acute mental vision,—I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the World. His success would terrify the artist; he would rush away from his hideous handywork, horror-stricken. He would hope that, left to itself, the slight spark of life which he had communicated would fade; that this thing, which had received such imperfect animation, would subside into dead

matter; and he would quench for ever the transient existence of the hideous corpse which he had looked upon as the cradle of life. He sleeps; but he is awakened; he opens his eyes; behold the horrid thing stands at his bedside, opening his curtains, and looking on him with yellow, watery, but speculative eyes (1990: 10).¹

Queremos hablar en este ensayo no sólo sobre la imaginación de la autora del *Moderno Prometeo*, sino también del énfasis en los ojos y en la mirada, elemento generador clave de esta obra ya clásica de la literatura inglesa. Dice Mary Shelley en ese mismo prefacio del 15 de octubre de 1831 que aún después de haber abierto los ojos, aterrada, todavía *veía la horrible imagen de su fantasía*. Son los ojos, la mirada, la percepción visual, la relación entre mirada y cognición, características omnipresentes en la novela, factor determinante más allá de los campos semánticos recurrentes, que quizá permitiese tender puentes entre ciertas manifestaciones no estrictamente verbales con la obra y el personaje, *spin offs* visuales que encuentran su razón de ser, su origen, en claros aspectos léxico-semánticos relacionados con el acto de ver. La imaginación shelleyana, sin temor a la tautología, encuentra su fuente en las imágenes, oníricas y reales, que dotan a sus personajes y sus situaciones de una especificidad que llamaremos ocular que permitirá, al mismo tiempo, por un lado, una abstracción descriptiva deliberada que permitirá interpretaciones gráficas de todo tipo, y, por otro lado, una continua obsesión con los ojos, que serán descritos con mayor claridad que otros elementos.

¹ La noche menguó durante esta charla, e incluso había pasado la hora de las brujas, antes de que nos retirásemos a descansar. Cuando apoyé la cabeza sobre la almohada, no me dormí, aunque tampoco puedo decir que pensaba. Mi imaginación, espontáneamente, me poseía y me guiaba, dotando a las sucesivas imágenes que surgían en mi mente de una viveza muy superior a los habituales límites de la ensoñación. Vi —con los ojos cerrados, pero con la aguda visión mental—, vi al pálido estudiante de artes impías, de rodillas junto al ser que había ensamblado. Vi el horrendo fantasma de un hombre tendido; y luego, por obra de algún ingenio poderoso, manifestar signos de vida, y agitarse con movimiento torpe y semivital. Debía ser espantoso; pues supremamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del Creador del mundo. El éxito aterraría al propio artista; huiría horrorizado de su odiosa obra. Confiaría en que, abandonada a sí misma, se apagaría la leve chispa de la vida que había infundido; en que este ser que había recibido tan imperfecta animación se resolvería en materia inerte; y así pudo dormir, en la creencia de que el silencio de la tumba extinguiría para siempre la existencia efímera del horrendo cadáver al que había juzgado cuna de la vida. El estudiante está dormido, pero se despierta; abre los ojos; mira, y descubre al horrible ser junto a la cama; ha apartado las cortinas y le mira con sus ojos amarillentos, aguanosos, pero pensativos (Alianza Editorial, p. 14).

Resulta casi impensable leer *Frankenstein* sin tener en la mente una de las representaciones gráficas con que la cultura popular ha marcado al lector del siglo XX (y ahora del XXI). Específicamente, el rostro y el maquillaje de Boris Karloff, en la genial película homónima dirigida por James Whale en 1931, ha constituido, por así decirlo, “el rostro oficial” de una criatura que, por no tener nombre, parecería tampoco tener rostro. En su primera descripción de la criatura, Mary W. Shelley ofrece una serie de rasgos, una constelación indistinta de huellas que hubiera permitido a sus contemporáneos una visión mucho muy distinta que los paraísos artificiales hollywoodenses. En su quinto capítulo, Víctor Frankenstein describe su creación:

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! –Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips (1990: 45).²

Es importante notar cómo, a pesar de la aceptada lectura irónica del adjetivo “hermosos”, sobre todo en la frase interjectiva, cabe pensar que hasta antes de la descripción de los ojos la criatura era para su creador verdaderamente hermosa. El cabello oscuro, la piel extremadamente pálida, la blancura de los dientes son todos elementos característicos de los ideales estéticos románticos y góticos, retomados hasta la actualidad por las modas populares de la Inglaterra tatcheriana, como los movimientos *Goth*, *Glam* y *New Romantic*, que todavía inspiran a las juventudes vigésimoprimeroseculares. Es, pues, hasta que se describen los ojos, que encontramos ese “contraste espantoso” con la posible hermosura de las características des-

² ¿Cómo expresar mis emociones ante aquella catástrofe, ni describir al desdichado que con tan infinitos trabajos y cuidados me había esforzado en formar! Sus miembros eran proporcionados; y había seleccionado unos rasgos hermosos para él. ¡Hermosos! ¡Dios mío! Su piel amarillenta apenas cubría la obra de músculos y arterias que quedaba debajo; el cabello era negro, suelto y abundante; los dientes tenían la blancura de la perla; pero estos detalles no hacían sino contrastar espantosamente con unos ojos aguanosos que parecían casi del mismo color blancuzco que las cuencas que los alojaban, una piel apergaminada, y unos labios estirados y negros (Alianza Editorial, p. 69).

critas previamente. Es imposible no leer este famoso pasaje del capítulo quinto en contraste con el relato de la gestación onírica de la novela que hemos citado hace unos momentos. Del mismo modo que la Shelley, el estudiante genovés se sume en un atribulado sueño profundo, pero, a diferencia de ella, que emprendió la escritura de su obra después de la pesadilla, Víctor Frankenstein sueña hasta después de dar vida a su creación. Como en el sueño que relata Shelley, al despertar, lo primero que ve Víctor Frankenstein, en lo primero que fija su atención, es en los ojos del monstruo: “y sus ojos, si es que se podían llamar ojos, estaban fijos en mí”. El énfasis en la mirada, la percepción visual y en el órgano ocular adquieren posibilidades metafóricas un tanto obvias: no sólo la relación de la imaginación con las imágenes visuales, y en el pensamiento como proceso inherentemente visual, sino también en la creación por su campo semántico-poético de metáforas ópticas, como “visionario” y “ceguera”. Víctor Frankenstein, visionario, está ciego: su ambición le impide darse cuenta de las consecuencias nefastas de sus actos. Creemos que este énfasis en la mirada, en la relación entre la imaginación onírica y el poder metafórico de la descripción literaria, es lo que ha hecho de la obra de la Shelley una fuente inagotable de adaptaciones a medios narrativos que hacen uso de la imagen gráfica como elemento fundamental de su lenguaje. ¿Cómo han sido vistos el estudiante genovés y su criatura? ¿En qué nivel han influido estas adaptaciones en la forma en que leemos esta novela? ¿En nuestros tiempos, cómo seguimos imaginando a estos personajes? ¿Con qué ojos les vemos, a través de qué cristal nos formamos nuestras imágenes del monstruo?

Basada en una obra escrita por Peggy Webling, el filme de James Whale, simplemente titulado *Frankenstein* (1931), es el primero en mostrar, a través de los geniales decorados de Herman Rosse, una auténtica novela gótica inglesa relatada en el lenguaje cinético-sonoro de un cine todavía muy cercano a la estética expresionista de filmes como *El gabinete del Dr. Caligari* de 1919. En esta adaptación, la novela de Shelley se reduce a un *morality play* en donde la línea más importante a juicio de los censores debe ser omitida: Víctor Frankenstein diciendo: “Now I know what it feels to be God”. Sin embargo, ya en este filme no es Colin Clive, el joven estudiante de medicina genovés, el protagonista: los efectos especiales han llegado al cine y el monstruo ocupa el lugar primordial. A ésta siguieron *Bride of Frankenstein*, de 1935, también dirigida por Whale y estelarizada por los mismos Colin Clive y Boris Karloff, así como por Valerie Hobson en el papel de Mary W. Shelley y Elsa Lanchester como la “novia” del monstruo. La Lanchester se nos presenta en una serie de *close-ups* y primer planos que remiten inevitablemente a *Metropolis* de Fritz Lang (1925-1926). De he-

cho, Whale había considerado a Brigitte Helm, así como a Louise Brooks, para el papel de la compañera. Completamente filmada en estudio, *Bride of Frankenstein* termina de consolidar la influencia del cine silente alemán en la temprana cinematografía de horror y muestra ya lo que serían sus más grandes errores comunes. Una obvia carencia de continuidad y luminosos anacronismos también permitieron aciertos involuntarios: el imponente laboratorio con su énfasis en la altura construye sensaciones de vértigo y terror moderno reformulando el mito retomado por Shelley en una metáfora de los peligros de la ciencia fascista. Un nuevo periodo para el monstruo comienza con *Son of Frankenstein*, de 1939, donde Bela Lugosi comparte créditos con Karloff en el papel de Ygor, uniendo la estética del hombre lobo a la del ya prototípico maquillaje del monstruo. Angulosos juegos de iluminación y desfasamientos perspectivas marcaron la ambición por un elegante claroscuro que sacaría provecho del filme en blanco y negro para consolidar la estética de un cine, como el mismo médico genovés, obsesionado consigo mismo. Si bien esta trilogía todavía permite divisar algo del monstruo concebido por Shelley en su novela, para el momento del estreno de *The Ghost of Frankenstein*, de 1942, Lon Chaney, Jr. es incapaz de proyectar un monstruo triste y solitario como el original: su torpeza y su falta de gestualidad incluso debajo del magnífico maquillaje de Jack Otterson constituyen una sombra sobre el genial trabajo de efectos especiales (repetiendo la fórmula de las figuras miniatura dentro de botellas de *Bride*) característicos ya de la Universal. *The Ghost of Frankenstein* es, sin embargo, la última gran película sobre la obra de Shelley que consigue consolidar, ocho años antes del comienzo de la década de los cincuentas, una mitografía frankensteiniana que marcaría toda representación gráfica del monstruo por venir: *Frankenstein Meets the Wolfman*, *The House of Frankenstein*, *House of Dracula*, *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948), *The Curse of Frankenstein* (1957), etcétera.

A partir de los cincuentas la figura de Frankenstein es abandonada por el cine de calidad y sólo se refugia en la televisión, para no volver al cine de manera novedosa hasta 1973 con la escandalosa *Blackenstein*, hermana de *Blackula* y *Dr. Jekyll and Mr. Black*. Durante esta década es otro medio narrativo visual, el cómic, quien acoge más amorosamente al monstruo solitario: las publicaciones de la Warren (*Famous Monsters from Filmland*, *Creepie*, *Eerie* y *Vampirella*) ofrecen un refugio que se asemeja demasiado a las representaciones karloffianas para considerarse algo más que una repercusión mercadotécnica. Llegamos así, con *The Swamp Thing*, y con sus creadores, Lein Wein y Bernie Wrightson, a la refundación del mito prometico, pero también al resurgimiento de una nueva tradición frankens-

teiniana, una modernización respetuosa y creativa de esta historia de horror por retratar el egoísmo radical del hombre contemporáneo; parábola que enseña mediante el castigo al hombre ambicioso, al *overreacher* fáustico, doriangraynesco, atrapándole en un cuerpo donde no quiere estar, dejándole, tan sólo, su alma. Reformulación del *increíble Hulk*, *Swamp Thing* conjunta las técnicas de sombreado a tapetillo y el contorno en línea clara enseñadas por el *underground* con la narrativa exigente y de largo aliento de los seriales de la DC Comics. Nuevo Dr. Frankenstein, monstruo y creador al mismo tiempo, pero al fin y al cabo presa de su propia ceguera egoísta, el mucho más actual doctor Alec Holland es víctima de su propia quimera científica y sobrevive convertido en un monstruo vegetal que pierde, al principio, todo contacto humano (incluidas las relaciones sexuales), del mismo modo que el doctor Ronald Lithgow (de la serie *Concrete*) es atrapado en una infranqueable coraza alienígena de concreto; y que el doctor Bruce Banner es presa de su propia furia y descontrol fáustico para sufrir por siempre la imposibilidad de la amistad humana. Ironía terrible: hombres de ciencia, obsesionados con la postergación de la vida y la eliminación de la muerte, quedan atrapados en cuerpos asexuados, imposibilitados para siempre para la procreación.

Fascinado desde siempre por la alteridad radical de la muerte y sus manifestaciones, no sorprende, pues, que el Berni Wighston de los setentas, creador del *Swamp Thing* que en sus mejores épocas fuera escrito por el genial Alan Moore y dibujado por el aplicado discípulo Steve Bissette, recurriera a su propia adaptación del nuevo mito prometéico de Mary W. Shelley. Wighston, artista en todo el sentido del término, se enfrenta a la ambición shelleyana y se ve obligado no sólo a redefinir su labor artística mediante una reflexión que lo lleva a entender el trabajo de la ilustración como un trabajo de interpretación, de re-escritura, sino también a entender más profundamente las líneas de la verdadera progenitora del monstruo cuando entiende que “la invención no consiste en crear del vacío, sino del caos”. Wighston se enfrenta a cuatro décadas de cultura popular en torno al monstruo para re-entenderlo; busca las huellas impresas en el hielo y recompone su propio retrato, no sólo del monstruo, sino de la novela entera. Wighston ve en el joven Dr. Frankenstein el representante de la empresa romántica, un ser solitario y melancólico como el Keats que retratará Joseph Severn en 1821.³ Su monstruo se aleja del prototipo karloffiano para volverse una cri-

³ Otros ejemplo riquísimo de crosplinización entre literatura, cine, cómic y pintura se encuentra en el motivo de la caída del brazo de la *damisela en distress*. Véase a Mae Clarke en *Frankenstein* (1931) y compárese con la pose femenina en *The Night-*

tura más humana, casi sin rostro, humanizada, en algunos casos, al punto del cadavérico maquillaje del legendario Christopher Lee.

Resulta fundamental reconocer que la textualidad literaria ya no podrá jamás volver a restringirse a unas cuantas manifestaciones culturales. La textualidad de la novela de Shelley en particular es un ejemplo de cómo otras manifestaciones artísticas, específicamente visuales, han parecido detectar su clara metafóricidad translingüística, ejerciendo una suerte de hermenéutica traducida en mensajes visuales, en múltiples traducciones/interpretaciones/reescrituras que encuentran en el texto shelleyano potenciales transsemióticos quizá más difíciles de encontrar, por menos obvias, en otras obras literarias. Tanto el cine como el cómic, como medios predominantemente gráficos, han visto en la mirada del monstruo la posibilidad de mostrar, de representar, la verdadera monstruosidad de nuestros prejuicios, casi siempre basados en la apariencia gráfica, o sea en la representación y en las convenciones irreflexivas que durante tanto tiempo han definido nuestras certezas culturales. El cómic y el cine se han inspirado en *Frankenstein or the Modern Prometheus* para dejarnos ver, o al menos invitarnos a pensar, quiénes son, en realidad, los monstruos. Con estas manifestaciones artísticas quizá podamos volver a leer la novela de Mary W. Shelley como la alegoría de la miseria humana que es: en el egoísmo, en la ceguera, nos alejamos de los otros, creando así el verdadero horror: el odio, la soledad y el desamor.

Bibliografía

Everson, William K. 1972. *Classics of the Horror Film*. Nueva York: Citadel Press.

Kermode, Frank y John Hollander, eds. 1973. *The Oxford Anthology of English Literature Volume II*. Nueva York/Londres/Toronto: Oxford University Press.

Kiely, Robert. 1972. "Frankenstein". *The Romantic Novel in England*, by Robert Kiely. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

mare, de Henry Fuseli (1781), así como el prototipo romántico de *The Death of Chatterton* (1856), de Henry Wallis. Estas imágenes sin duda definieron la estética neorromántica de Steve Bissette y Berni Wighston para *The Swamp Thing* (1972).

Shelley, Mary W. 1981. *Frankenstein, o el moderno prometeo*. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1990. *Frankenstein. Or, The Modern Prometheus*. Philadelphia, Pennsylvania: Courage Books.

Zavisa, Christopher, ed. 1991. *Berni Wighston: A Look Back*. Novato, California/Lancaster, Pennsylvania: Underwood Miller.



Lon Chaney, Jr., en *The Ghost of Frankenstein* (1942).



Berni Wrightson, *The Swamp Thing* (1972).



Berni Wrightson, *El creador y la criatura* (1977).



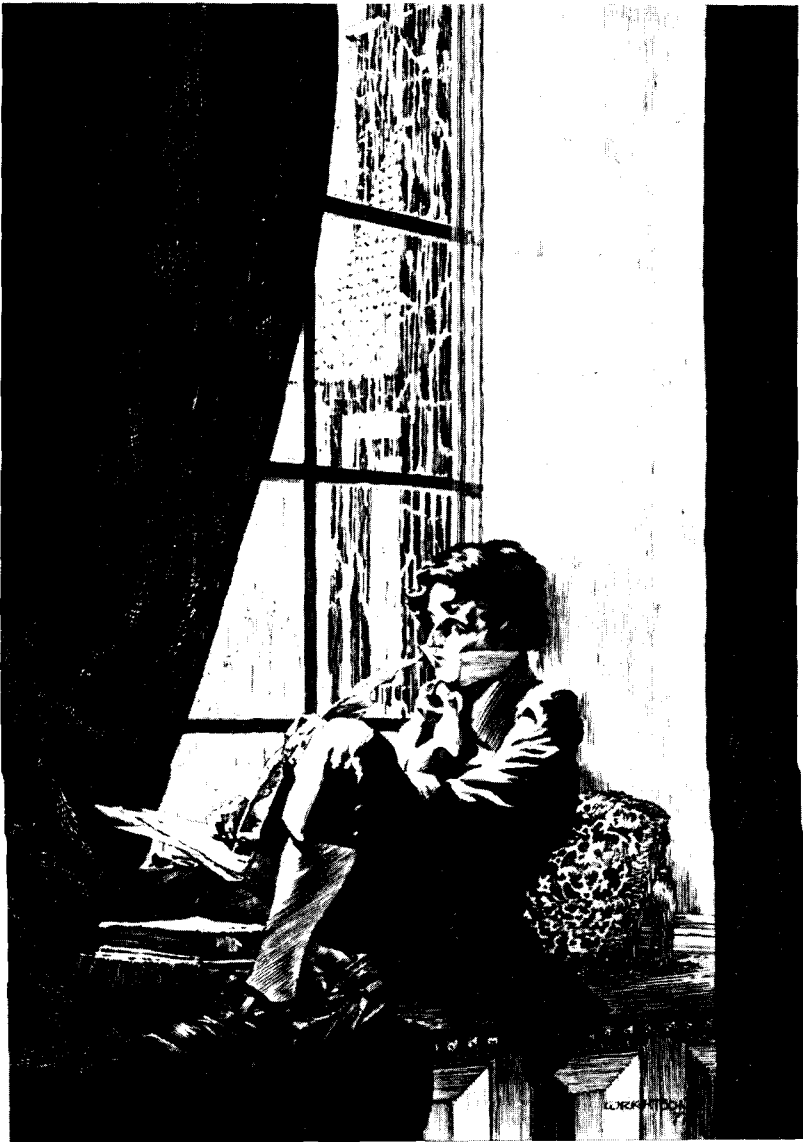
Berni Wrightson, *El creador y la criatura* (1977).



Henry Wallis, *The Death of Chatterton* (1856).



Boris Karloff y Mae Clarke en *Frankestein* (1931).



Berni Wrightson, *Victor Frankenstein* (1977).



Joseph Seven, *John Keats* (1821).



Berni Wrightson, *Frankenstein* (1977).



Berni Wrightson, *Frankenstein* (1977).