

Universidad Nacional de Río Negro

Escuela de Humanidades y Estudios Sociales

El reflejo imprevisto.

Una lectura de los procesos de mitificación

entre *Frankenstein* de Mary Shelley

y *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice.

Tesina para obtener el grado de Licenciatura en Letras

Prof. Paula Zori

Directora: Dra. Ana Lía Gabrieloni.

Co-Directora: Dra. Lucrecia Radyk.

San Carlos de Bariloche, 22 de junio de 2018.

ÍNDICE

○ Agradecimientos.....	2
○ Introducción.....	3
○ Capítulo I.	
Sobre la novela <i>Frankenstein</i> y la película <i>El espíritu de la colmena</i> .	
Acercamientos teóricos.....	7
○ Capítulo II.	
El reflejo imprevisto. Prometeo en la era de la rebelión.....	26
○ Capítulo III.	
Frankenstein en el siglo XX, monstruosidad renovada	
en los inicios del cine.....	46
○ Capítulo IV.	
<i>El espíritu de la colmena</i> y la ensoñación:	
la búsqueda del conocimiento en un contexto de censura.....	67
○ Conclusiones.....	91
○ Referencias bibliográficas.....	96

AGRADECIMIENTOS

Siempre me gustaron las tormentas eléctricas. Probablemente tiene relación con que me crié en el sur y aquí esos fenómenos meteorológicos son raros. Me fascinaba esa emoción incontrolable que me dominaba cada vez que un trueno delataba mi pequeñez. Tal vez por eso elegí estudiar la novela *Frankenstein*: estaba minada de truenos. Muchas cosas ocurrieron desde el día que decidí comenzar mi tesina de licenciatura, mi fascinación por las tormentas eléctricas sólo aumentó.

Fue un camino largo y su tránsito requirió mucho esfuerzo y paciencia. Ahora que estoy aquí, escribiendo estas líneas, siento la necesidad de agradecer y dedicarles las páginas que siguen a quienes me acompañaron. En primer lugar, a aquellos amigos que con paciencia y cariño supieron entender mis ausencias y olvidos. En segundo lugar, a mi familia, que supo esperar hasta el final. En tercer lugar, a mis entrañables amigos Aylén Soriani y Omar Gingins que me ayudaron a mantenerme en pie en los tiempos difíciles. Y en cuarto lugar, a mi directora y co-directora —Ana Lía Gabrieloni y Lucrecia Radyk— quienes no sólo compartieron sus conocimientos conmigo sino que, además, me animaron hasta el final, esa generosidad está impregnada en las páginas de esta tesina. A todos ellos gracias y espero que nos encontremos pronto en los próximos caminos por recorrer.

INTRODUCCIÓN

En el prólogo a la edición de 1831 de *Frankenstein*, Mary Shelley revela dónde había encontrado inspiración para escribir su horripilante historia. Según indica la joven, las acaloradas conversaciones que su marido, el célebre poeta Percy Shelley, tenía con su amigo, también poeta y célebre, Lord Byron sobre los nuevos poderes que la ciencia moderna había hallado en la electricidad sólo cuajaron cuando el cansancio la llevó al reposo: entregada al sueño, pudo ver al doctor Frankenstein y su creación que alzaba la mano por primera vez. Ciento cincuenta años después, Ana, la joven protagonista de un film español, huiría al bosque en una noche brumosa y, luego de asomarse a un estanque para observar su rostro, encontraría la mirada —distorsionada por los efectos del agua— de la misma creación que encontró M. Shelley en su sueño. Lo que une a estas dos mujeres —el personaje histórico y el ficcional— no puede encontrarse únicamente en la juventud, lo que no es un detalle menor, sino, más bien, en la relación que ambas encuentran entre el mundo onírico y el hallazgo de conocimiento.

La senda que recorreremos aquí explora una línea que conecta una obra del siglo XIX, la novela inglesa *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1831) de M. Shelley, y otra de la segunda mitad del siglo XX, el largometraje *El espíritu de la colmena* (1973) del director español Víctor Erice. Esta vía no sólo recorre ciento cincuenta años de historia sino, además, atraviesa disciplinas artísticas. La hipótesis general de la presente investigación indica que la novela *Frankenstein* sería una reflexión sobre la identidad

del ser humano y sus modos de ser en el mundo y conocerlo.¹ Sus posteriores adaptaciones cinematográficas conservarían este núcleo inicial de reflexión, enriquecido a través de los contextos de producción filmográfica. Por esta razón, nos proponemos discriminar los elementos contextuales ideológicos, políticos y culturales que intervinieron en las adaptaciones de la novela para, en cada caso, distinguir cómo aportan a cierta reflexión sobre la producción de conocimiento.

Para abarcar el período histórico propuesto para el estudio, procederemos al análisis de una serie de fenómenos específicos que, en un primer momento, nos llevarán a observar la importancia de la (re)creación mitológica en la cosmovisión romántica, su incidencia en las afinidades entre el mito de Prometeo y el de Frankenstein, y la consolidación de este último en obras filmográficas contemporáneas donde la fuente textual, en alguna medida, se mantiene viva.

Considerar la pregunta sobre la consolidación del mito moderno de Frankenstein en función del legado cinematográfico de *Frankenstein*, ya que conllevaría otra sobre la naturaleza de los lenguajes artísticos utilizados en cada caso y sus particularidades. En consecuencia, será necesario evaluar los mecanismos que rigen la relación que los films mantienen con dicha fuente textual.

En un segundo momento, consideraremos cómo la adaptación cinematográfica *El espíritu de la colmena*, manifiesta esa tensión que la percepción a nivel individual de cada espectador mantiene con la suma de percepciones a nivel colectivo.

Al considerar las lejanías y acercamientos entre una novela y, en particular, un film, nuestra investigación aspira a inscribirse en los estudios interdisciplinarios. Las dos producciones artísticas de las que parte tienen un alto nivel de intertextualidad. Ambas son capítulos de lo que llamaremos la historia del mito moderno de Frankenstein. Esta afirmación conlleva dos reflexiones. Por un lado, una relacionada con la continuidad de la línea de pensamiento iniciada por la novela de M. Shelley que, por su insistente presencia en las producciones artísticas de los doscientos años que la separan de la actualidad, es un tópico emblemático en la reflexión occidental. Por otro lado, plantea un cuestionamiento sobre los mecanismos de construcción mitológica en la modernidad y, particularmente, del arte cinematográfico. En este sentido, a la luz del primer interrogante, la presente tesina interroga algunos aspectos de la memoria y los procesos de rememoración, cuestionamiento que se justifica, como ya señalamos, por la

¹ A menos que sea necesario explicitar el título completo, a partir de este momento la obra de M. Shelley será referida como *Frankenstein*.

insistencia de la cultura occidental en volver una y otra vez a la novela de M. Shelley así como por el tratamiento que Erice hace de este tema en *El espíritu de la colmena*. En cuanto a la segunda reflexión, exploraremos los postulados teóricos sobre la categoría de mito moderno y su relación con los procesos de mitificación pasados y contemporáneos respecto de las obras mencionadas. Con la intención de responder a estos interrogantes, la presente tesina se organiza en cuatro capítulos.

El primero, “Sobre la novela *Frankenstein* y la película *El espíritu de la colmena*. Acercamientos teóricos”, representa un abordaje teórico fundamental para el tratamiento de obras tan referidas como las citadas. Así, en primer lugar, desarrollaremos una selección de la extensa bibliografía dedicada a la novela de M. Shelley priorizando los estudios pertenecientes a las cuatro áreas de análisis que la retomaron con más énfasis: las teorías psicoanalíticas, los estudios marxistas, los estudios de género y la crítica poscolonial. Luego, en relación con la bibliografía sobre la película, resaltaremos algunas particularidades sobre el aparato crítico y la opinión pública dedicados a este film desde su estreno e identificaremos algunos aportes nodales para el presente estudio. También recuperaremos las principales contribuciones de dos áreas de interés para esta tesina: los estudios clásicos, fundamentalmente su relación con los mitos de la antigüedad, y las adaptaciones cinematográficas, con énfasis en aquellos estudios que retoman *Frankenstein* y, luego, en aquellos que plantean una reflexión en términos generales.

Dedicaremos el segundo capítulo, “El reflejo imprevisto. Prometeo en la era de la rebelión”, en exclusivo a la novela de M. Shelley. En esta instancia, exploraremos la relación de *Frankenstein* con el mito clásico de Prometeo. Así pues, consideraremos los postulados de la teoría estética romántica sobre la antigüedad y de los procesos de mitificación, así como las particularidades de representación que caracterizaban a las producciones artísticas occidentales del siglo XIX. En este contexto, retomaremos las consideraciones en torno a la representación de ruinas y sobre el género de la fragmentación, así como sus implicancias en la novela de M. Shelley y el mito Prometeico. Para finalizar, realizaremos una caracterización de la figura del Titán y, en paralelo, otra del protagonista de la obra de M. Shelley, Victor Frankenstein.

Si el segundo capítulo representa una mirada al pasado, el tercero, “*Frankenstein* en el siglo XX, monstruosidad renovada en los inicios del cine”, tiene un sentido opuesto aun cuando no deja de ser complementario. En esta instancia retomaremos la relación y algunas discusiones en torno a *Frankenstein* y la adaptación cinematográfica

Frankenstein (1931) de James Whale. En este marco, nos detendremos en la *monstruosidad* de la criatura presentada por Whale y la de M. Shelley, reflexiones que permitirán dar cuenta de las modificaciones que la película incluyó en la historia de Frankenstein y reflexionar sobre las particularidades de los lenguajes artísticos. Para finalizar, volveremos al concepto de *mito moderno* y retomaremos los postulados del crítico inglés Frank Kermode para reflexionar sobre los mecanismos de mitificación en el siglo XX.

El cuarto capítulo, “*El espíritu de la colmena* y la ensoñación: la búsqueda del conocimiento en un contexto de censura”, estará abocado a la película *El espíritu de la colmena*. Comenzaremos señalando la distancia que existe entre el año de estreno del film (1973) y el año de ambientación de la historia narrada (la década de 1940), instancia de la cual desprenderemos dos núcleos reflexivos. El primero retomará el contexto histórico donde se desarrolla la historia de la película y, particularmente, su relación con el totalitarismo de Franco y la censura. El segundo, por otro lado, se relacionará con la alusión a la memoria de infancia de Erice y su paralelismo con Ana, la protagonista del film. En esta segunda instancia caracterizaremos las particularidades de la memoria y su relación con la proyección cinematográfica. Ambos núcleos responderán al interrogante sobre la producción mítica y los mecanismos de la memoria colectiva e individual.

Esta introducción comenzó con la mención de un prólogo de M. Shelley. De igual manera, James Whale inicia su película *Frankenstein*, con algunas “dulces palabras de advertencia”. En este prólogo filmográfico, indica: “creo que se entusiasmarán, quizás de asusten o quizás se horroricen. Si alguno no desea someter sus nervios a tanta tensión, ahora es su oportunidad de... bueno... están advertidos”. De igual manera, esperamos que la mirada del monstruo no los encuentre desprevenidos en las páginas que están por venir.

CAPÍTULO I

Sobre la novela *Frankenstein* y la película *El espíritu de la colmena*. Acercamientos teóricos.

*Sin embargo, cada vez me doy más cuenta,
de que ciertas cosas tienen como un don de regresar,
inesperada e insospechadamente,
a menudo tras un larguísimo período de ausencia.*
W. G. SEBALD

El análisis que se desarrollará en esta tesina se inicia con el abordaje de una obra artística decimonónica, la novela *Frankenstein or the Modern Prometheus* de la escritora inglesa M. Shelley (1797-1851). Ahora bien, decimos obra artística —en términos generales— porque Fred Botting señaló que *Frankenstein* no es una obra literaria sino un producto de la crítica dedicada a la novela con posterioridad a su publicación (1991, p. 415). El autor formuló dicha afirmación tras realizar una lista, no exhaustiva, de más de trescientos libros y ensayos dedicados al análisis y comentario de la novela.² Una posible respuesta a la excesiva necesidad de volver una y otra vez a la obra de M. Shelley puede encontrarse en el estudio *Historia de la literatura inglesa* (1984) del historiador Esteban Pujals, quien destaca la particular pluridimensionalidad de la novela al resaltar su extendido alcance filosófico como resultado de la conclusión que el mismo crítico encuentra en la obra de M. Shelley: “el hombre es un ser de grandes posibilidades y de no menores limitaciones” (p. 369). En la introducción a una reciente edición crítica de la novela, la historiadora Isabel Burdiel retomó la señalada pluridimensionalidad de la novela para contrastarla con el tratamiento que la crítica le dedicó a *Frankenstein* a lo largo de la historia. Opone el éxito popular que obtuvo desde el año de su primera publicación, materializado en sus numerosas e ininterrumpidas

² Esta referencia bibliográfica, sin duda, aporta un estado de la cuestión valioso que consideraremos en esta primera parte de la tesina.

reediciones, y la escasa importancia que el estudio literario le dedicó, ya que se comenzó a estudiarla en 1970 (2005, p. 16). Al considerar que la crítica ignoró a *Frankenstein* por ciento cincuenta años, Burdiel concluye que una de las características más sobresalientes del destino de la novela de M. Shelley fue el amplio aprecio popular y la incomodidad por parte de los lectores cultos. No obstante, luego de 1970, numerosas áreas del conocimiento se apropiaron de la novela como fuente de reflexión y, en consecuencia, los trabajos críticos proliferaron. En esta instancia señalaremos cuatro corrientes críticas en los que la novela de M. Shelley ha tenido un protagonismo principal: los estudios de género; la crítica psicoanalítica; la crítica marxista; la crítica post-colonial.³

A continuación pasaremos a desarrollar los principales postulados —inspirados en *Frankenstein*— de las dos primeras áreas de investigación: los estudios de género y poscoloniales, pero antes es importante indicar que la novela de M. Shelley tiene una fuerte presencia en la formación de estas corrientes de los estudios culturales. Afirmamos esto porque, en lo que respecta a la primera, *Frankenstein* es la segunda obra literaria más citada en sus desarrollos teóricos (Long Hoeveler: 2006, p. 45).⁴ Y, con respecto a la segunda —los estudios poscoloniales— el aparato del Imperio utilizó tres obras literarias para enseñar a sus colonias lo que consideraban una cultura superior, entre ellas estaba el *Frankenstein* de M. Shelley (Spivak: 1985, p. 244), acción que luego se verá reflejada en los estudios que consideran las consecuencias de los procesos de colonización.⁵ En este punto es interesante tener en cuenta la razón que nos hace incluir estas dos áreas de estudio en el presente capítulo en relación con los postulados de Botting que citamos con anterioridad. Según señalamos, presenta a la novela de M. Shelley como subordinada al objeto de la crítica, al punto de disminuirse o extinguirse como obra literaria pero, al atender las consideraciones recién mencionadas, *Frankenstein* pasaría a ser un punto fundamental en la constitución del aparato teórico

³ La selección de estas cuatro áreas de estudio —y no otras— tiene relación, en primer lugar con el recurrente papel que esta obra literaria ha jugado en el campo de los estudios de género y poscoloniales y, por otro lado, con el postulado de Lecercle (2001: p. 23), quien identifica que *Frankenstein* encarna dos grandes contradicciones, una histórica y otra psicológica, que la relaciona directamente con las dos áreas restantes: estudios marxistas y psicoanalíticos.

⁴ La primera obra literaria más citada por los estudios de género es *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë.

⁵ Según Spivak (1985), también se utilizaron *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys.

de las áreas de estudio indicadas. De manera que se produciría una inversión del postulado esencial de Botting: la obra literaria constituye, esta vez, la producción teórica. En este punto, también resulta importante indicar que la filosofía romántica postuló que existe una suerte de *germen literario* que se encuentra —o es intrínseco— a toda obra/texto, de manera que la misma pasa a ser una formación crítica de la cultura que está queriendo interrogar (D'Angelo: 1999, p. 64). Para los románticos la relación entre crítica y obra se vuelve intrínseca, resulta imposible separar una de otra. A continuación, como anunciamos al inicio del presente párrafo, pasaremos a desarrollar los principales aportes de la teoría de género y la crítica poscolonial.

Frankenstein —tal como ya señalamos— es la segunda obra literaria más citada por los estudios de género, en consecuencia, los nombres que podríamos incluir en este apartado son muchos y es imperativo realizar una selección (Long Hoeveler: 2006, p. 45). En *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), Julia Kristeva aborda el texto de M. Shelley desde la teoría lacaniana. La autora parte de *Frankenstein* para señalar la existencia de un pre-lenguaje que evidencia la unidad existencial del niño en formación con su madre. El conflicto surge, indica Kristeva, porque dicho lenguaje incipiente posee connotaciones patriarcales y desarrolla una relación conflictiva entre el niño y el cuerpo de la madre del que aún forma parte. En 1986, Mary Jacobus publicó “Is There a Woman in this Text” —uno de los artículos más citados en el campo de los estudios de género (Long Hoeveler: 2006, p. 49)—, donde se destaca que la trama de la novela se desarrolla en torno a la figura femenina de una madre ausente y al deseo de resolver dicha falta. La autora indica que tal deseo revela el rol central de la mujer en la sociedad (p. 108).⁶ El artículo “Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure” (1990) de Susan Winnett es, tal vez, el más provocativo (Long Hoeveler: 2006, p. 53). La autora señala que las producciones literarias se basan en un modelo de narrativa edípica que se deriva de la sexualidad masculina. Como consecuencia, las mujeres se sienten obligadas a leer desde un punto de vista masculino, lo que distorsiona las expectativas respecto de las narraciones escritas por mujeres. Valiéndose de estas afirmaciones, la autora identifica la narrativa de *Frankenstein* como problemática porque la novela manifiesta un proceso de incipencia, repetición y cierre de la experiencia del deseo del cuerpo femenino (p. 509). Señalaremos, además, uno de los libros pioneros de la teoría *queer*: *Between Men* (1985) de Eve Kosofsky Sedgwick,

⁶ La inexistencia de madre en el caso de la criatura y su ausencia por muerte en el caso de Victor.

que caracteriza los textos góticos del siglo XIX por su marcada masculinidad, paranoia y homofobia. Para Sedgwick, *Frankenstein* es uno de los textos que explora las ambivalencias del *gótico paranoico* (p. 186). Asimismo queremos destacar el artículo de Tania Collings “Frankenstein and Feminism: Contemplating The Memoirs of Elizabeth Frankenstein” (2011), el cual retoma los aportes de Theodore Roszak desde la perspectiva del eco-criticismo feminista y profundiza el análisis de las consecuencias del racionalismo altamente masculinizado posterior a la época de la Ilustración.

La segunda línea de análisis que abordaremos es la crítica post-colonial. En 1985, Gayatri Chakravorty Spivak publicó un artículo, al que nos hemos referido, titulado “Three Women's Texts and a Critique of Imperialism”. En dicho texto, la autora argumenta que la literatura escrita en un marco imperialista no subvierte la lógica de opresión del estado sólo por estar escrita por mujeres; no obstante, sostiene que la novela de M. Shelley logra rehuir la lógica del imperio al subvertir los mundo binarios —disueltos en la confección de la criatura— existentes en otras novelas que Spivak también analiza en su estudio (p. 260). En “Standards of Taste, Discourses of ‘Race’, and the Aesthetic Education of a Monster: Critique of Empire in Frankenstein” (1994), Elizabeth Bohls retoma la influencia de las teorías estéticas de Edmund Burke hacia fines del siglo XVIII e interpreta el trabajo de M. Shelley como una crítica al discurso intrínsecamente imperialista de ese autor más que como una reafirmación de la hegemonía occidental. En el libro *Black Frankenstein: The Making of an American Metaphor* (2008), Elizabeth Young identifica las frecuentes representaciones de la criatura con piel oscura en la cultura estadounidense de los siglos XIX y XX. La autora indica que el reconocimiento de la criatura como negra es una poderosa metáfora para reforzar la jerarquía racial y aún más poderosa para dar forma a la crítica antirracista (p. 69). En una crítica más instrumental, Susan Thomas —en *Hideous Progeny: Postcolonial Fiction and the Gothic Tradition* (2014)— describe las características de la *novela gótica postcolonial* y rastrea las influencias del gótico literario decimonónico. En su búsqueda, identifica un conjunto de obras a las que llama las “crías rebeldes del canon gótico” y que emparenta con *Frankenstein*. Así, llega a señalar que si la novela gótica exploró las ansiedades inconscientes de la cultura occidental de fines de los siglos XVIII y XIX, la novela gótica postcolonial explora las ansiedades inconscientes de una cultura global emergente hacia fines del siglo XX.

En un libro de 2001, Jean-Jacques Lecercle identificó la historia de M. Shelley como un mito. En dicho texto, el autor llega a esa conclusión al notar que *Frankenstein*

fue apropiada por distintos momentos históricos y lugares geográficos. Además, señala que se la puede considerar un mito porque encarna una serie de contradicciones que se repiten a lo largo del tiempo y de los espacios.⁷ Lecercle indica que dos de estas contradicciones se identifican, por un lado, con los postulados de la crítica psicoanalítica y, por otro lado, con los de la marxista. Siguiendo estas ideas pasaremos a desarrollar los principales estudios de estas corrientes de análisis en relación con *Frankenstein*.

La tercera línea de análisis que consideraremos es la psicoanalítica. En un capítulo titulado “Mary Shelley and *Frankenstein*: The Fate of Androgyny”, William Veeder (1986) discute las producciones de la crítica feminista al abordar la novela desde la teoría de Sigmund Freud. En su estudio, presta atención a los datos biográficos de la vida de M. Shelley y traza relaciones con las características de su producción literaria, principalmente en *Frankenstein*. Para responder a la creencia decimonónica de que la androginia representaba un tipo de desviación de la virtud, Veeder contrapone el concepto de *bifurcación*, representada por Eros, con el de *androginia*, representada por Ágape. Según el autor, la novela contradice la opinión pública de su época porque demuestra que una persona que ha alcanzado la androginia tiene rasgos positivos tradicionalmente atribuidos tanto a hombres como a mujeres (p. 101). En 2013, Filip Svensson publicó “Frankenstein, or the Voice of Chaos. A Psychoanalytical Reading of Mary Shelley's Journey into the Subconscious of a Gifted Mind”. El objetivo del ensayo era revisar la creatividad particular del horror gótico de M. Shelley y revelar un significado latente escondido detrás de la estructura narrativa que, según Svensson, era ignorado por la crítica. En este intento, el autor retoma la teoría freudiana para interpretar la representación del *sueño* en la novela como un mecanismo de realización de deseos (pp. 6-7). Asimismo, deseamos destacar el trabajo *Victor Frankenstein's Anxiety and Defense Mechanism as Depicted in Mary Shelley's Frankenstein* (2015) de Oktaviana Arnanta Putri, quien utiliza los postulados del psicoanálisis freudiano para analizar las manifestaciones de ansiedad de Victor Frankenstein en la novela, su condición psicológica y cómo lidia con ello desarrollando mecanismos de defensa. Por otro lado, la tesis de doctorado de Kristina Kežman titulada *Psychoanalysis and Culture* (2016) describe el proceso de desarrollo de la personalidad de Victor Frankenstein y

⁷ Cabe aclarar que, en este caso, la acepción de modernidad no tiene relación con el período artístico sino con la identificación de *Frankenstein* como tipo de mito que difiere de las producciones míticas de la antigüedad.

discute la problemática de la mujer en la novela. La autora retoma los postulados del psicoanálisis freudiano y las teorías feministas de Kathryn Woodward y Judith Butler sobre las identidades, la diferencia y el género.

La cuarta, y última, línea de análisis a considerar es aquella que se inspira en los estudios marxistas. En 1983, Anca Vlasopolos publicó “Frankenstein's Hidden Skeleton: The Psycho-Politics of Oppression”. Este ensayo justifica el continuo interés por estudiar en *Frankenstein* la existencia de una estructura encubierta con la intención de asegurar la supervivencia de la aristocracia. La autora establece un paralelismo entre la criatura de Frankenstein y los desposeídos de la sociedad ya que, señala, ninguno de los dos son inicialmente monstruosos sino que “se convierten en monstruos” cuando se los percibe como amenazas al orden establecido (p. 130). Vlasopolos finaliza señalando que el subtexto de *Frankenstein*, psíquico y político, revela que aquellos a los que la sociedad percibe como “monstruos” no nacen con esa condición, sino que son construcciones de esa misma sociedad (p. 133). En el capítulo “La contradicción histórica: Frankenstein y la coyuntura” del libro *Frankenstein: Mythe et philosophie* (2001), el ya mencionado Lecercle realiza una lectura marxista de la obra de M. Shelley, donde advierte un paralelismo entre la criatura y el pueblo: el monstruo sin Dios encarna a las masas sin amo (p. 46). Lecercle señala que, en un plano ficcional, la creación de Frankenstein representa un proceso histórico conocido de la realidad al que identifica como “*the mob*”.⁸ Para este autor, *Frankenstein* tiene relación directa con la coyuntura histórica: el monstruo es su metáfora y la relación con Victor representa su rasgo esencial (p. 48). No obstante, la novela fue escrita a partir de una paradoja: el rechazo y la fascinación que los liberales ingleses sentían por la coyuntura social; razón por la cual Lecercle identifica una contradicción entre la rebelión en contra del orden establecido y lo extremo de sus consecuencias (p. 57). En este panorama, el autor deduce que la novela —cuya historia ignora los hechos históricos— ocurre durante la Revolución Francesa y el monstruo encarnaría los hechos omitidos en la ficción (p. 49-50). En 2005, Colene Bentley publicó el ensayo “Family, Humanity, Polity: Theorizing the Basis and Boundaries of Political Community in Frankenstein”, donde se indica que *Frankenstein* es una novela profundamente interesada en un tipo particular de unión social, particularmente, en la comunidad política (p. 326). Bentley señala que el contexto de composición del libro es crucial ya que, entre revoluciones, el debate sobre

⁸ Término peyorativo del inglés británico para referirse a una multitud peligrosa e inquietante.

la identidad, la delimitación de la política y su representación resonaba en las reflexiones filosóficas y literarias de la época (p. 327). En *Frankenstein*, según esta autora, M. Shelley se involucra en tales debates al representar personajes que se esfuerzan por relacionarse y unirse entre sí. Si bien, en un inicio, Victor expresa que nunca aceptará a la criatura, luego forja con ella un pacto —la creación de la hembra—, lo que demuestra que el monstruo y el hombre pueden re-imaginar la naturaleza de su filiación (p. 325). Bentley se detiene en la preocupación de la novela por construir nuevas comunidades en términos distintos a los acostumbrados, por lo tanto, señala, que la pregunta más acuciante tanto para sus personajes como lectores es: ¿cómo vamos a constituir una comunidad? (p. 349). Un reciente ensayo de Elsie Michie “Frankenstein and Marx’s Theories” (1990), propone una profundización de la lectura marxista de *Frankenstein*. Si bien la autora advierte un paralelismo entre la relación de Victor y su criatura, por un lado, y la aristocracia y las masas oprimidas, por el otro, asegura que la misma corre el riesgo de ser una lectura superficial (p. 93). En su trabajo, Michie busca profundizar la relación de la novela de M. Shelley con los textos de Carl Marx. La autora modifica la identificación de *Frankenstein* como un mito de creación o nacimiento —postulado frecuente en la teoría psicoanalítica— para reconocerlo como una historia del proceso de producción. Victor representa al trabajador y su criatura es una externalización de su alienación: una vez producida, trabaja para romper cualquier vínculo que pueda establecer con el mundo exterior (p. 95). La autora también cuestiona la resistencia de algunos teóricos por llamar *monstruo* a la creación de Frankenstein, señalando que esta actitud evidencia una parcialidad que termina alejando al lector de las contradicciones sociales que M. Shelley quiso plasmar en su novela (p. 97).

Al iniciar este recorrido señalamos que *Frankenstein* es una obra que se caracteriza por haber suscitado un sinnúmero de reflexiones y, siguiendo las palabras de Botting (1991), indicamos que la historia que pervive en el imaginario social es un producto de la crítica más que de la misma autora, M. Shelley. En las últimas páginas intentamos iluminar, como con un *flash*, la extensa profusión de materiales críticos sobre la obra. Con este fin, distinguimos y seleccionamos las áreas teóricas que aportaron más activamente al estudio de la novela, no obstante, otros campos del conocimiento y del arte retomaron *Frankenstein* para reflexionar desde sus propios métodos y postulados. Dicho todo lo anterior, los objetivos de la presente tesina exigen recuperar aportes inscriptos en otras dos líneas de análisis, una de ellas de vasta

tradición: los estudios clásicos; la otra de origen más reciente, dado que coincide con la aparición del cine: el fenómeno de la adaptación cinematográfica.

En primer lugar, retomaremos los estudios que indagan las conexiones de la novela de M. Shelley con las producciones de la Antigüedad clásica. En su *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (1976), Elisabeth Frenzel indicó que, por sus acciones, Victor Frankenstein se construía como un Dios-Creador (p. 392), esta afirmación concentró una significación vital en el campo de los estudios clásicos porque interpela de manera directa la relación entre el protagonista y el Titán Prometeo, que M. Shelley explicita en el título de la novela. En un estudio de 1992, “The Making of Frankenstein's Monster: Post-Golem, Pre-Robot”, Norma Rowen revisa la tradición para establecer una clasificación del Golem, el homúnculo y el autómatas y aplicarla a la criatura de Frankenstein. La autora concluye que, sin importar las diferencias o semejanzas mantenidas con las clasificaciones desarrolladas, la creación de Victor es la única cuya identificación —personal y genética— es monstruosa ya que, después de todo, está completamente solo (p. 176). En un artículo titulado “Responsible Creativity and the ‘modernity’ of Mary Shelley's Prometheus” (2003) Harriet Hustis revisa el conocido paralelismo entre Victor y Prometeo desde una perspectiva feminista. Según indica, el hecho de que M. Shelley decidiera titular su novela como lo hizo demuestra una operación más compleja que la de una simple apropiación, implica una intención de deconstrucción como crítica del sistema socio-cultural y, por extensión, con el patriarcado (p. 846). Para finalizar, queremos resaltar el trabajo de Ana Gonzalez-Rivas Fernandez, quien retoma la apropiación que el romanticismo hizo de los autores clásicos. La autora explora varios de los temas que trataremos en el desarrollo de la tesina, sus numerosos estudios destacan los dedicados a la relación temática y estructural de la novela de M. Shelley con la producción poética clásica, tal como está examinada en “Frankenstein or the Modern Prometheus: una tragedia Griega” (2006) y en *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos* (2011); el dedicado a la apropiación particular del Prometeo de Esquilo en “El ‘Prometeo’ de Esquilo y la estética romántica: un estudio comparado de las lecturas de Thoreau y Menéndez Pelayo” (2013); y el que examina el concepto de “mito moderno” en “El monstruo de Frankenstein: texto e imagen en la génesis de un mito moderno” (2010).

A continuación, desarrollaremos la segunda línea de análisis cuyos aportes son centrales para esta tesina dado que está asociada con las relaciones entre literatura y cine. El libro *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* (1979) editado por George Lewis Levine y U. C Knoepfelmacher resultó del interés compartido por un grupo de estudiosos hacia la novela inspirados en las películas *Flesh for Frankenstein* de Andy Warhol y *Young Frankenstein* de Mel Brooks, y las versiones de la novela de Hall-Landau e Isherwood-Bachardy que habían aparecido en unos pocos meses del año 1974. Los autores se propusieron componer una serie de ensayos que dieran cuenta de la persistente presencia de *Frankenstein* en el imaginario popular. De las doce colaboraciones incluidas en el libro queremos resaltar el aporte de William Nestruck, “Coming to Life: Frankenstein and the Nature of Films Narrative”, donde se establece un paralelismo entre el tratamiento romántico de las sensaciones debidas a la contemplación artística y las impresiones en los espectadores debidas a las producciones cinematográficas. Según el autor, a partir de lo anterior es posible concluir que el cine encarna la intención estética del romanticismo en su máxima expresión (p. 292). En el ya mencionado libro de Lecercle (2001) existe un capítulo titulado “La persistencia del mito: Frankenstein en la pantalla”, que representa la finalización de un estudio del autor que abarca tres aspectos: la relación de la novela de M. Shelley con la construcción mítica, sobre la que el autor señala que cuando una sociedad siente la necesidad de recurrir una y otra vez a cierta historia, puede asegurarse que dicho relato mantiene una contradicción con la época particular en la cual se actualiza (p. 22); la teoría marxista, de la cual se desprenden los conceptos “repetición” y “farsa”, para explicar que la sociedad sucumbe a la necesidad de dar lugar una y otra vez a los hechos históricos que la definen hasta el ridículo, razón por la que los acontecimientos reflejados en la novela —en este caso, la revolución burguesa— son recurrentes (p. 53); y la teoría psicoanalítica que asocia *Frankenstein* con un “mito de iniciación” que remite constantemente a la infancia del lector (pp. 72-73). Hacia el final de su capítulo, Lecercle analiza las adaptaciones de James Whale y Terence Fisher a través de los tres aspectos enumerados (pp. 93-102). En otro estudio, titulado “The Frankenstein Myth in Contemporary Cinema” (1989), Janice Hocker Rushing y Thomas Frenz avanzan en un análisis de las adaptaciones desde una perspectiva teórica feminista. A través del examen de films tan dispares como *Rocky IV*, *The Terminator* y *Blade Runner*, este ensayo identifica los miedos de la sociedad en relación con la tecnología y el devenir de la obsolescencia humana (pp. 76-77). Los autores señalan que el mito de Frankenstein,

en su forma filmográfica y patriarcal, expresa la necesidad de reintegrar los valores femeninos, en torno a los sentimientos y el espacio privado, a la conciencia social para volver a identificar a los individuos con la acción (p. 75). En un libro de publicación más reciente, *The Literary Monster on Film: Five Nineteenth Century British Novels and their Cinematic Adaptations* (2010), Abigail Burnham Bloom realiza un análisis de adaptaciones cinematográficas de *Frankenstein* y otras novelas románticas. La autora señala que dichas adaptaciones revelan un miedo a lo incontrolable que no estaba presente en las novelas donde se inspiran y donde los *monstruos* estaban representados como dobles de los protagonistas (p. 6). Hace tres años atrás, James H. Thrall publicó “What the Frak, Frankenstein! Teenagers, Gods, and Postcolonial Monsters on Caprica”. Allí se analizan las referencias de Frankenstein contenidas en una popular serie de televisión, *Caprica*, así como algunas adaptaciones cinematográficas de la obra de M. Shelley, especialmente el *Frankenstein* de James Whale (1931). La serie de asociaciones en las que Bloom se detiene enriquecen los planteos sobre la naturaleza de la vida, la muerte y la humanidad implícitos en la historia de Frankenstein y la novela deviene un modelo de cómo racionalizar un mundo moderno sin Dios (p. 177).

Antes de continuar, y al considerar que hemos introducido en el tablero la primordial mención del cine, pasaremos a indicar los desarrollos teóricos sobre la obra filmográfica que analizaremos en la presente tesina. Asimismo, es importante mencionar que la relación de esta película con *el mito*, noción fundamental para este análisis como señalamos más arriba, no se basa únicamente en la pertenencia de la misma a la extensa lista de adaptaciones que tuvo el relato de M. Shelley, además, aspecto ampliamente desarrollado en el cuarto capítulo, el film presenta un tratamiento particular de los procesos de mitificación, como se podrá apreciar en los análisis teóricos que mencionaremos a continuación.

La opinión pública se ha interesado extensamente en la película *El espíritu de la colmena*. En los cuarenta y cinco años desde su primera proyección se publicaron más de ciento cincuenta artículos que refieren el film. 1973, el año de su estreno, cuenta con un total de veintiséis reseñas publicadas en revistas y diarios españoles. Una vez superada la novedad del primer largometraje de Erice —que fue proyectado por primera vez en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde fue galardonado con el premio “Concha de oro”—, en 1974 se publicaron otros doce artículos dedicados a la

película, diez españoles y dos británicos. Ese mismo año, Marta Hernández publicó “Los mecanismos de la comunicación del cine de todos los días. De la crítica al análisis semiológico: *El espíritu de la colmena*”, primer análisis crítico sobre la película, en el cual los estudios del semiólogo francés Roland Barthes en lingüística estructural permitieron señalar que el discurso de la película es elíptico y exige una lectura por ausencias. En dicho trabajo, la autora también indica que la clasificación del largometraje dentro del cine realista es problemática porque, a diferencia de éste, la narración procede por abstracción (p. 89). El trabajo de Hernández, además de poseer carácter inaugural, constituye dos tópicos (la elipsis y la pertenencia genérica) que serán retomados con frecuencia por los estudios posteriores sobre la película. Ahora retomaremos la cronología que estábamos desarrollando, excepto por tres años particulares —1978; 1979; 1988— durante los cuales hay una ausencia absoluta de publicaciones, aun cuando desde el año de su estreno el film cuenta con referencias críticas regulares de diverso género. En relación con ello, y para ilustrar un aspecto que desarrollaremos en el capítulo cuatro, es interesante tener presente la pertenencia nacional de esos aportes. De los ciento cincuenta artículos que señalamos al inicio, noventa y dos son de origen español; veinticuatro franceses;⁹ trece británicos; siete italianos y, para finalizar, sólo cinco tienen origen americano u oriental. Por esta razón, si bien el presente estudio se incluye en una lista considerable de estudios realizados, las producciones realizadas en América son muy escasas.

De todos los estudios sobre *El espíritu de la colmena*, nos interesa comenzar mencionando tres muy destacados por sus aportes durante los últimos treinta años. Jaime Pena, principalmente en su libro *Victor Erice. El espíritu de la colmena* (2004), revisa exhaustivamente las publicaciones sobre la película para analizar su contexto de recepción. También destacan los numerosos aportes en diarios y revistas especializados del historiador del cine Santos Zunzunegui, principalmente un artículo de 1994 titulado “Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena*”, donde propone aplicar un esquema teórico al concepto de “mitema”. Zunzunegui retoma la definición de Claude Lévi-Strauss y realiza un análisis sintagmático sobre la historia del film y otro paradigmático que retoma las influencias intertextuales del mismo.¹⁰ Por último, resaltan los análisis de Jesús González Requena,

⁹ Resulta interesante resaltar que, de estos veinticuatro, quince fueron publicados en el año 1977.

¹⁰ Lévi-Strauss señala que un *mitema* representa una unidad constitutiva, o *imagen primordial*,

principalmente en un artículo de 1989 titulado “La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española”, donde analiza las atmósferas visuales de *El espíritu de la colmena*. Requena asegura que el film se caracteriza por un cromatismo que tiende a la paleta de amarillos y anaranjados, no obstante, distingue dos atmósferas visuales diferenciadas: la de los exteriores diurnos, conformados por colores claros, y la predominante en los interiores de la casa familiar y en ciertos exteriores nocturnos, con reminiscencias más siniestras (p. 122).¹¹ Al igual que Hernández, este autor plantea la dificultad de identificar el film con el realismo y, en cambio, lo relaciona con el hiperrealismo mágico. También queremos destacar la tesis doctoral de Isabel Arquero Blanco titulada *Estudio descriptivo de El espíritu de la colmena* (2012) que orienta su análisis al proceso de creación cinematográfica de Erice.¹² Así como la tesis de Jonathan Peter Holland *Frankenstein in Castile: the Uses of the British Literary Gothic in Spanish Cinema after Franco* (2013) donde se aborda los usos de la literatura gótica británica en el cine español luego de Franco. Y, por último, la reciente tesis de Serena Russo: *Relaciones intermediales entre cine y poesía: del neorrealismo italiano a Víctor Erice* (2016), que indaga la relación entre la poesía y el cine. La propuesta trasciende un análisis comparado de los recursos de las dos disciplinas y focaliza su atención en el impacto de cada producción en el público para componer una nueva definición interdisciplinaria del concepto de lo poético.

Hasta aquí sintetizamos algunos aportes teóricos a los estudios sobre *Frankenstein* de parte de clasicistas y de especialistas en adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Esos aportes son de vital importancia en esta tesina para vislumbrar la complejidad de un concepto central en los subsiguientes capítulos, el mito. Además de las consideraciones de Lecercle que ya hemos mencionado, Caroline J. S. Picart sugiere que *Frankenstein* puede ser considerado un “*cinemyth*” en tanto que, a través de sus múltiples versiones cinematográficas “*the Frankenstein narrative has spawned new*

en la que se condensa el relato mítico.

¹¹ Este estudio crítico resulta fundamental porque reconstruye detenidamente los recursos visuales que el director utilizó para componer un tipo de atmósfera muy particular y que será principal en el desarrollo de la presente tesina.

¹² Este análisis será retomado con particular recurrencia en esta tesina porque analiza con detenimiento las distintas referencias a obras y autores que la película incluye en su guion y constituyen la dimensión intertextual de la misma, aspecto que, llegado el momento, relacionaremos con los procesos de mitificación de la obra de Erice.

associations and narrative threads, whose details, although they hover about recurring themes of humanity, creation and society (...), change to suit a changing culture” (2003, p. 201).¹³ De esta manera, señala la autora, las sucesivas adaptaciones convirtieron a la historia contenida en la novela original en una referencia prevaleciente en la comunidad: *Frankenstein* inaugura una mitología moderna (p. 1). Asimismo, es importante que consideremos que la obra de M. Shelley refiere el mito clásico de Prometeo de manera explícita, es decir, que mantiene una estrecha conexión con el mundo clásico y su mitografía. Al mismo tiempo, necesitamos apreciar que *Frankenstein* actualiza el mito prometeico en el contexto del romanticismo, razón por la que importa evaluar la incidencia de la filosofía y la estética contemporáneas a esa versión decimonónica del mito. En síntesis, es necesario considerar referencias de análisis provenientes de los estudios clásicos que iluminen la relación de la novela con su influencia grecolatina, a la vez que revisar investigaciones donde *Frankenstein* se observa en función del proceso de su constitución como un mito moderno. Hasta aquí, una revisión de la bibliografía sobre *Frankenstein* y *El espíritu de la colmena*, cuyos postulados sirven para introducir los dos últimos conjuntos de estudios que deseamos considerar a continuación, relativos a la mitocrítica y a la adaptación cinematográfica en términos generales.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, Gilbert Durand presenta una formulación metodológica de análisis de la obra de arte denominada mitocrítica. Sus postulados rescatan: las investigaciones de Gaston Bachelard, del cual fue discípulo, sobre la poética de la imaginación; el concepto “mitema” de Lévi-Strauss; las reflexiones sobre la verdad mítica de Joseph Campbell; las nociones de inconsciente colectivo y arquetipo de Carl G. Jung (autor del que también toma la metáfora fundamental de *árbol filosófico*);¹⁴ el modelo de la psicocrítica de Charles Mauron; e integran entre sí conceptos clave del existencialismo, el marxismo y el estructuralismo. Sus formulaciones iniciales fueron expresadas en el libro *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire (Introduction à l'archétypologie générale)* (1963), en *L'Imaginaire symbolique* (1964) y en trabajos posteriores, que fueron reunidos y publicados conjuntamente en una edición española titulada *De la mitocrítica al mitoanálisis*:

¹³ “La narrativa de *Frankenstein* ha engendrado nuevas asociaciones e hilos narrativos, cuyos detalles, aunque se ciernen sobre temas recurrentes de la humanidad, la creación y la sociedad (...), cambian para adaptarse a una cultura cambiante”. (Excepto que se indique lo contrario, la traducción es propia)

¹⁴ Ver Jung, C. (2016) *Obras completas de Carl Gustav Jung*, Vol. 13. Madrid: Trotta.

figuras míticas y aspectos de la obra (1993). Durand propone un método de crítica literaria o artística centrada en la particularidad de la significación del relato mítico. Para explicar la pervivencia de los mitos a través del tiempo en una cultura, el autor propone la “metáfora hidráulica” o “metáfora potamológica”: el mito fluye en distintas corrientes, velocidades, terrenos, se ampara en las aguas de otros ríos y persiste en el vértigo del espacio (Durand: 2003, p. 74). Otro de los conceptos principales propuestos es “cuenca semántica”, que se relaciona con la creencia del autor sobre que el mito no se conserva nunca en estado puro: el mito vive y es endosado por las culturas. Las *cuencas semánticas*, como conjuntos homogéneos que definen estructuras culturales, se desarrollan en fases diversas que confirman el correr del agua/mito (Monneyron y Thomas: 2004, p. 61). La mitocrítica, por lo tanto, es el estudio del mito a partir de sus fuentes para explorar la tensión creadora que teje los mundos en transición en su emergencia o entropía.

En el libro *The Nature of Greek Myths* (1974) el filólogo Geoffrey Stephen Kirk se distancia de la tradicional propuesta antropológica que, según el autor, reproduce la idea de que todos los mitos son sagrados en algún sentido y reflejan una era creativa pasada (p. 16). Kirk parte de una definición de Platón, para quien el mito significó contar o charlar sobre historias, y llega a la conclusión de que los mitos son, por un lado, buenas historias y, por el otro lado, portadores de mensajes importantes sobre la vida en general y la vida social en particular. Este autor reivindica las particularidades de actualización que cada lenguaje artístico y contexto histórico ofrecen al mito como fenómeno universal (p. 30). Pocos años después del libro canónico de Kirk, el semiótico Yuri M. Lotman publicaría *Semiótica de la cultura* (1979), obra de notables aportes sobre la relación entre el mito y las distintas manifestaciones artísticas. El autor recuerda que en una época anterior a la escritura, el arte era parte constitutiva de la unidad mito-rito pero —señala— luego del surgimiento de la escritura, la narración adquirió el carácter de cuentos que ilustran la violación de prohibiciones fundamentales impuesta por la cultura a la conducta del hombre (p. 204). En este contexto, el aspecto más interesante de la teoría de Lotman, diferenciándose de la de Kirk, consiste en sostener que la influencia del mito en el arte, al igual que de éste en el primero, se da espontáneamente, más allá de la subjetividad de los autores de los textos (p. 287). Es decir que existiría una relación de mutua influencia, permanente e inevitable, entre los sistemas artísticos y los contenidos mitológicos que parte de y acaba en la cultura misma. Estas tres primeras referencias permiten apreciar otras tres posturas

metodológicas de enorme envergadura desarrolladas antes del último tercio del siglo pasado. A continuación, ajustaremos el lente para enfocar un aspecto fundamental y más reciente de los estudios sobre el mito con relevancia para nuestro estudio.

El libro *Mythes et littérature* (2004) de Frédéric Monneyron y Joël Thomas, reconoce el interés contemporáneo hacia el estudio del fenómeno de la composición y reformulación mítica como una forma esencial del pensamiento humano, a la vez que se denuncia que el término *mito* ha perdido su sentido antiguo, lo cual conduce a confundir entre sí mito y literatura (p. 8).¹⁵ Monneyron y Thomas encuentran un punto de convergencia entre el discurso poético y el mítico; afirman que ambos revelan aspectos importantes del mundo y describen la complejidad humana y su entorno (p. 33). En este punto, es importante mencionar los contrastivos aportes de Noé Jitrik, en “Piramidal pero no funesto” (2006), cuando plantea la necesidad de centrar los modos de leer en la literatura y evitar así subordinarla a otros discursos para comprenderla como una representación de sus principios. Por esta razón, el crítico argentino sitúa a la literatura en un primer plano, y señala que los investigadores han de acercarse al mito considerándolo un discurso específico y complejo en el que los otros discursos han dejado trazas que la literatura transformó y transforma permanentemente (p. 2). En síntesis, el mito y la literatura no son una misma cosa pero sin duda alguna se complementan entre sí.

Luego de estas reflexiones, daremos un paso más en dirección a un tema que nos importa particularmente. Con anterioridad, hemos mencionado los aportes de Picart (2003) que identifican a *Frankenstein* como un “*cinemyth*”, consideración que abre el juego para adentrarnos en el estudio de la novela en tanto *mito moderno*. En el tercer capítulo de la tesina desarrollaremos la identificación que Jeanne Tiehen (2012) hace de la historia de Frankenstein y su caracterización como mito moderno. Antes, sin embargo, es imposible dejar de mencionar dos obras insoslayables al pensar la construcción mítica en la modernidad, más allá de que la historia de Shelley esté ausente en ellas. En el ensayo final “Le Mythe, aujourd’hui” de *Mythologies* [1957], Roland Barthes sostiene que el mito y el sistema mítico es una realidad contemporánea de la cultura de masas (2010, p. 200). Para Barthes, el mito es como un habla: un mensaje que depende de determinadas características semiológicas (pp. 205-206). Si esta condición se cumple, cualquier objeto o tema es propenso a volverse un mito. En

¹⁵ Se cita de la edición en español de 2004.

este sentido, es importante entender que *el mito* no es natural, sino que es una creación semiótica —es decir, social— y que ningún mito es eterno porque requiere de una actualización para existir (pp. 209-210).

Del inabarcable número de ensayos recientes sobre la historia conceptual del mito, nos interesa detenernos en *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, José Manuel Losada Goya define el mito como un “relato oral, estructuralmente sencillo, de un acontecimiento extraordinario, privado de testimonio histórico y dotado de ritual, con carácter conflictivo, funcional y etiológico” (2010, p. 559). Según el autor, la definición anterior funciona tanto para los mitos de la Edad Antigua y de la Edad Media como de la Edad Moderna pero, en este último caso, se debe identificar algunas características particulares a nuestro modo actual de percibirlos. Losada Goya indica que esta modificación en los modos de tratar un mito parte de las reflexiones que los románticos alemanes tuvieron en su manera de percibir su presente y la relación que mantenían con un pasado finalizado y un futuro prometedor. Asimismo, indica el autor, se produjo una visión relativizada y fenomenológica de la belleza, unida a la conciencia del hombre sensible moderno que se siente fascinado por lo *bello*, que descubre en el devenir de su actualidad, en la moda y en la realidad pasajera de la vida y de la sociedad moderna (p. 567). Todo aquello que fue mitificado es concebido por las masas como situaciones, símbolos o héroes —según sea el caso— modélicos, sacralizados y divinizados (o satanizados), suscitando un proceso colectivo de identificación (o de rechazo). Pero, señala Losada Goya, la rapidez e inmediatez de los tiempos de consumo moderno no tardarán en desvalorizar y desmitificar aquello que fue sacralizado (p. 569).

De la reflexión acerca del tratamiento teórico que ha hecho el siglo XX y principios del XXI del mito y los procesos de mitificación, pasaremos ahora a caracterizar las reflexiones en torno al segundo aspecto general que abordaremos en función de las reflexiones de la tesina: la adaptación cinematográfica. Cabe, entonces, señalar dos trabajos que destacan como referentes en el estudio de este tema, principalmente por ser pioneros. Se trata del estudio *Novels into film* [1957] de George Bluestone, al que volveremos en el tercer capítulo y no sólo por haber sido el primero sino también por discutir explícitamente con lo que su autor llama “sistema o análisis de fidelidad al original”, muy extendido en la opinión pública y diarios y revistas de crítica cinematográfica. Para Bluestone, la adaptación de la literatura en el cine produce una

nueva forma de arte totalmente autónoma (2003, pp. 110-111). Algunos años después, Étienne Fuzellier sostendría que el problema de la adaptación cinematográfica conlleva las dificultades correspondientes a un cambio de lenguaje. En *Cinéma et littérature* (1964), el autor se centra en los tipos de organización de un film más que en las adaptaciones del mismo y señala que la literatura no es un repertorio de obras a adaptar sino una herencia de métodos de expresión que permiten abordar historias (p. 109). Estas opiniones iniciales darían lugar a extensas discusiones en torno a preguntas sobre la adaptación cinematográfica que desarrollaremos a continuación de forma muy sucinta.

El primer aspecto que queremos mencionar aborda la reflexión sobre *el deber ser* de la adaptación cinematográfica de una obra literaria y las distintas reacciones de parte de los directores frente a dicho deber a lo largo de la historia. En “Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A Case Study of Volker Schlöndorff’s Reinterpretation of Homo Faber”, Daniela Berghahn critica el sistema de fidelidad hacia el original al señalar que la adaptación libre o fiel no responde a un principio de respeto al arte sino al enfoque adoptado por cierto director. Por esta razón, Berghahn opina que la pregunta típica del *análisis de la fidelidad* — ¿la historia de la película es igual a la del libro?— sólo puede hacerse en aquellos casos en los que sea evidente que el cineasta adopta un enfoque acorde con dicha pregunta (1996, p. 72). En este sentido, el discurso de la fidelidad o, como también ha sido llamado: el “enfoque de la adaptación como traición”, presenta tres problemas: en primer lugar, no es fácil precisar qué enfoque ha utilizado el director; en segundo lugar, este tipo de análisis no reconoce la falta de una base objetiva para comprobar que una adaptación cinematográfica traduce fielmente a la pantalla el espíritu de su fuente literaria; en tercer lugar implica un sesgo pro-literario, algo que se observa especialmente en relación con la adaptación de clásicos literarios (p. 73). En *Film & Literature*, Morris Beja identifica dos escuelas principales de la adaptación cinematográfica. La primera, aquella en la cual el guionista cree que debe preservarse la integridad de la obra original. En oposición a ella, la segunda cree que es apropiado y necesario adaptar el trabajo original libremente, con el fin de crear una obra de arte diferente al original (1979, p. 80). Dos años después, Michael Klein y Gillian Parker relativizarían la propuesta de Beja y añadirían una tercera escuela a la lista. En *The English Novel and the Movies*, los autores reconocen la existencia de las dos escuelas señaladas por Beja e incluyen una intermedia, relativa a la fidelidad o diferenciación del original. Según indican Klein y Parker, la nueva propuesta retiene la

estructura del núcleo narrativo y reinterpreta significativamente, o en algunos casos reconstruye, el texto fuente (1981, pp. 9-10).

El segundo aspecto de las discusiones sobre la adaptación que queremos mencionar contempla las características de la narración cinematográfica y sus implicancias en el momento de generar una producción basada en una obra literaria. En 1969, Robert Richardson publica *The Cult of Cinema: Literature and Film*. En este libro, el autor observa que tanto al cine como la literatura son artes narrativas, razón por la cual el film obtiene mucho de su técnica para contar historias de narrativas literarias similares y anteriores (p. 3). Richardson piensa el cine como un tipo de literatura visual. En resumidas cuentas, el autor señala que la formación literaria agrega profundidad y perspectiva a la apreciación del cine e, inversamente, la conciencia cinematográfica agudiza el estado de alerta del lector sobre las cualidades visuales y auditivas que marcan una gran escritura (p. 5). En 1992, Avrom Fleischman también sostendría la idea de que las técnicas narrativas de la literatura han aportado mucho a las de la producción filmica. En el libro *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*, explora las técnicas literarias distintivas utilizadas a menudo por los cineastas para contar historias. Fleischman documenta cinco prácticas narrativas en el cine (*voz en off*; narración dramatizada; narración múltiple; narración escrita; monólogo interior) y cita una serie de ejemplos literarios para cada una de ellas. Dos años después, Benjamin Rifkin publicaría *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction* (1994), un volumen que aplica la teoría semiótica a las relaciones y correspondencias existentes entre ciertos textos filmicos y los textos literarios en los que se basan, con énfasis en la transferencia del discurso del narrador de un arte al otro. Rifkin examina la información semiótica transmitida en la narración, particularmente en los textos literarios, e investiga cómo se transmite esta información y mediante qué dispositivos (narrativos, técnicos o de posproducción) en los textos filmicos. El análisis también considera la visualización que los cineastas pueden tener de los detalles implícitos aunque no especificados en el texto literario y la adición por parte de los realizadores de episodios o detalles no anticipados ni previstos por los creadores del texto fuente. Esta capacidad es valorada positivamente por Rifkin, aun cuando genere la transmisión de un mensaje que puede estar en discordancia con el transmitido por el texto literario (p. 9).

Para finalizar, citaremos una selección de tres estudios recientes sobre la adaptación cinematográfica. En *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (2005), Robert Stam examina las manifestaciones literarias de la novela

autoconsciente y el realismo mágico para explorar el impacto cinematográfico del movimiento. En este trabajo, el autor pretende revitalizar el campo de los estudios sobre la adaptación examinándolo a través de la grilla de la teoría contemporánea del multiculturalismo, la poscolonialidad y la internet. Por su parte, el libro *Adaptation and Appropriation* (2006) de Julie Sanders pretende aclarar los complejos debates sobre adaptación y apropiación desde géneros y conceptos de campos tan diversos como la crítica literaria, la musicología y las ciencias naturales. La autora realiza una revisión de la política cultural y estética detrás del impulso de adaptación y de las diversas formas en que la literatura contemporánea y el cine adaptan, revisan y re-imaginan otras obras de arte. También realiza una revisión del impacto en la adaptación y apropiación de los movimientos teóricos, incluidos el estructuralismo, el postestructuralismo, el poscolonialismo, la posmodernidad y los estudios de género. En el año 2008, José Antonio Pérez Bowie publicaría *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, donde revisa la utilización de categorías teórico-literarias en el estudio del cine y la comprensión del hecho cinematográfico. Dedicó el primer capítulo a caracterizar la deuda que la teoría del cine y la literatura tiene con los modelos y métodos del análisis lingüístico para, en los siguientes capítulos, analizar la utilización de conceptos tales como realismo, poeticidad, géneros, clasicismo, canon, ficcionalidad, intertextualidad, así como aquellos otros acuñados por la narratología moderna y la estética de la recepción.

Hemos dedicado este primer capítulo a la recuperación de perspectivas metodológicas confluentes en nuestro tema de estudio. En resumen, hemos dado lugar a una selección de algunos de los muchos estudios sobre la novela *Frankenstein*, para detenernos posteriormente en aquellos relativos a su historia como un *mito moderno* y a sus adaptaciones cinematográficas. Luego de mencionar el cine y el mito como aspectos fundamentales para el presente análisis, identificamos la relación de los mismos con la obra filmográfica que nos convoca y pasamos a una caracterización de los estudios sobre la película *El espíritu de la colmena*. Para finalizar, exploramos algunas reflexiones significativas sobre el mito y los procesos de mitificación, así como sobre la adaptación cinematográfica en términos generales. Esperamos que estas consideraciones hayan logrado proporcionar un marco de lectura con amplitud suficiente para contener los capítulos que siguen a continuación.

CAPÍTULO II

El reflejo imprevisto. Prometeo en la era de la rebelión.

*Busco la liberación de la noción de muerte:
la evanescencia, trocabilidad, rotación,
turbación del yo lo hace inmortal,
es decir, no ligado su destino a su cuerpo.*
MACEDONIO FERNÁNDEZ

Frankenstein or the Modern Prometheus, la primera novela de M. Shelley, es una obra emblemática de la literatura universal. Como tal, a lo largo de la historia ha inspirado numerosas obras artísticas y estudios críticos al punto de volverse una historia prevaleciente en el imaginario social de la cultura occidental. Es posible proyectar su influencia en el devenir del tiempo y, también, se pueden trazar líneas de referencia que conectan la novela con el pasado. En el presente capítulo nos interesa examinar el segundo de los caminos referidos, cuyo primer esbozo se delinea en el título de la novela. Como lectores de la obra de M. Shelley, nos enfrentamos a una comparación inicial: el nombre completo de la obra nos indica que el científico Victor Frankenstein es, o puede ser, una versión moderna de Prometeo, es decir que, siguiendo el título, coloca al protagonista, figura del siglo XVIII, ante un espejo cuyo reflejo deja ver un personaje de la mitología clásica. La utilización del espejo como metáfora para analizar una obra romántica no es inocente, responde a lo que Meyer H. Abrams explica en *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. En este significativo estudio, el autor propone una reflexión sobre las manifestaciones artísticas a través del análisis de las representaciones mentales de la historia y los mecanismos mediante los cuales éstas se apropian del medio. La metáfora de la mente como un espejo de la naturaleza ha acompañado a la cultura occidental desde la antigüedad pero, en el romanticismo, sufre un quiebre que, indica el autor, posibilita el pensamiento moderno.

En esta época “la obra deja de mirarse primariamente como un reflejo de la naturaleza, real o mejorada; el espejo vuelto hacia la naturaleza se vuelve transparente y permite al lector penetrar en la mente y el corazón del poeta” (Abrams: 1962, p. 40). Las intenciones y circunstancias del sujeto que observa afectan sus representaciones de la naturaleza; razón por la cual Abrams modifica la metáfora: en el romanticismo, la mente es una lámpara que ilumina el mundo (p. 40). Al tener presentes estos postulados, las correspondencias entre Victor y Prometeo se complejizan. ¿Qué características tiene la imagen que Victor ve en el espejo? ¿De qué forma su mirada romántica modifica la figura del Titán? ¿El reflejo representaría una fuente de autoconocimiento para Victor? Y, ¿de qué modo afecta su propia identidad? En las siguientes líneas presentaremos algunas nociones de la propuesta romántica que nos permitirán comprender con mayor claridad el paralelismo en el cual M. Shelley basó su historia.

Dicha propuesta aconteció en un efervescente contexto histórico: la Revolución Industrial, por un lado, significó una reestructuración absoluta de los modos de producción económicos y los ideales de la Revolución Francesa, por otro lado, se manifestaron en el plano político y, fundamentalmente, en el filosófico y estético.¹⁶ En definitiva, como señalan Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe (2012, p. 23), se trata de una crisis que atraviesa la sociedad en todos sus planos (económico, político, filosófico y artístico) pero que encontrará en el arte su medio predilecto de expresión. En un contexto donde la realidad social parece quebrarse y es necesario generar un nuevo orden, Nancy y Lacoue-Labarthe (p. 80) sostienen que, en el arte de las letras, el *fragmento* se convierte en un género central. En primer lugar, hemos de entender que un fragmento integra un todo mayor —ausente— que le otorga significación: los límites abruptos del fragmento siempre remiten a algo más porque evidencian lo perdido. Se trata de un vacío pleno de posibilidades, razón que lleva a Nancy y Lacoue-Labarthe a sostener que la preferencia de los románticos hacia el fragmento obedece a que éste es “el género de la generación” (p. 97).¹⁷ Así, la ausencia está relacionada con el todo y la parte inacabada es el punto de partida para llegar a la totalidad. En definitiva, una obra fragmentaria es un proyecto que comienza en una muestra delimitada pero que carece de fin. Este ejercicio artístico interrumpe el fenómeno de la individualidad y permite al

¹⁶ Es importante tener presente la centralidad que este proceso tuvo en Inglaterra, donde nació la novela comentada especialmente en este capítulo.

¹⁷ En relación al género en el Romanticismo se puede consultar además: Rawes A. (2012). *Romanticism and the Uses of Genre. The Byron Journal*, 40, 1, 72-74; Glinoyer A. (2009). *La Littérature frénétique*. París: Presses Universitaires de France.

espectador continuar con el proceso de creación iniciado por el artista a través de un “pensamiento de la identidad a través de la no-identidad” (Lacoue-Labarthe y Nancy: 2012, p. 92). En este sentido, la utilización temática que los románticos hicieron de las ruinas es un ejemplo muy revelador.

Las ruinas tienen la particularidad de evocar el poder destructor del tiempo y, por ello, su representación implica una intención fuertemente histórica: evidencian la extinción de las épocas en las que las edificaciones del pasado aún conservaban su funcionalidad y esplendor. El tópico de las ruinas es frecuente en las obras del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), donde adquieren tal centralidad, que suelen dar nombre a esas telas. Al observar estas pinturas notamos que, no obstante la cualidad deteriorada de los restos representados, estos no transmiten aflicción sino que se alzan colosales y majestuosos.

La composición de *Klosterruine Eldena bei Greifswald* (1825) es un buen ejemplo de lo anterior; ilustra cómo, sin generar un sentimiento negativo, las ruinas se funden con el esplendor del entorno que las rodea y ambos se vuelven un mismo paisaje. La presencia humana no es ajena a estos escenarios; en las composiciones del autor, pueden encontrarse figuras que, a pesar de su pequeñez, no parecen sentirse cohibidas por la magnitud del entorno, por el contrario, se advierten sumergidos en el mismo sin sentir incomodidad (Fig. 1).¹⁸ Por ejemplo, la figura que Friedrich incluyó en su tela *Der Träumer* (1840) se recuesta en el esqueleto de lo que un día fue una ventana y mira hacia el horizonte pensativo, tal como lo sugiere el título de la obra. Salvatore Settis afirma que la cultura occidental representa su historia bajo un esquema cíclico de decadencia y recuperación, por esta razón afirma que los monumentos truncos de la antigüedad testimonian su muerte a la vez que presagian su nacimiento (2006, p. 101). El autor señala que “las ruinas son al mismo tiempo un potente compendio metafórico y un testimonio tangible no sólo de la muerte de un mundo antiguo sino también de su intermitente y rítmica vuelta a la vida” (p. 102) y por ello pueden usarse como símbolo de resurrección. En concordancia con esta afirmación, la representación que el romanticismo hizo de las ruinas es nostálgica, a la vez que interesada en su naturaleza de fragmento y utiliza su fuerza de evocación como un motivo para alimentar el

¹⁸ Aquí podrían citarse varias referencias pero nos limitaremos a destacar las pinturas *Ruine Eldena* (1825), *Abtei im Eichwald* (1809) de Friedrich y las telas que W. Turner dedicó a las abadías Melrose (1831) y Tintern (1794).

pensamiento.¹⁹ En definitiva, la percepción de la ruina como fragmento termina exaltándola en función de su doble poder evocativo, que dirige la atención hacia el pasado así como hacia la creación y, por lo tanto, al futuro.

En este punto, no hemos de olvidar que iniciamos este recorrido con la mención del reflejo que enfrentaba a Victor con un personaje de la antigüedad clásica y una pregunta sobre la apariencia del Titán. La configuración de esta imagen mantiene relación con la estética y la filosofía del romanticismo —aspecto que desarrollaremos a lo largo de este capítulo—, a la par que depende de una causa material: los textos antiguos que los románticos tenían disponibles eran *piezas arqueológicas*. Esto significa que las peripecias e inclemencias del tiempo y los modos de conservación afectaron los soportes materiales que contenían los textos: cuando los románticos se dirigían a la antigüedad clásica observaban una ruina.²⁰ Al analizar las telas de Friedrich insinuamos un segundo rasgo de la representación de ruinas que ahora cobra principal interés: la decadencia de las construcciones del hombre que dan lugar al esplendor de la naturaleza. Los restos destruidos y la vegetación floreciente se vuelven uno y los primeros renacen para volverse algo nuevo (Settis: 2006, p. 106). Esta composición mixta, en la cual el resultado final representa la vida y no la decadencia, es lo que atrajo a los pintores románticos interesados en paisajes sublimes y pintorescos. ¿Podremos hacer el mismo paralelismo con respecto a la atracción de M. Shelley por el mito del Titán?

¹⁹ Sobre esta materia también puede consultarse: Woodward, C. (2010). *In Ruins: A Journey through History, Art and Literature*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group; Kassabova B. (2014). The Louvre in Ruins: A Revolutionary Sublime. *L'Esprit Créateur*, 54, 2, 78–87; Thomas, S. (2007). *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. New York: Routledge.

²⁰ Según indican Nancy y Lacoue-Labarthe (2012), los románticos consideraban que la producción de la antigüedad clásica representaba un poema indivisible; es interesante pensar esta consideración en relación con el estado material de los textos antiguos que estudiaron.



Fig. 1. C. D. Friedrich (1774-1840) *Klosterruine Eldena bei Greifswald*, 1825, óleo sobre lienzo, 35 x 49 cm, Galería Nacional de Berlín.

En lo que respecta a la figura de Prometeo, Carlos García Gual (1979) señala que la obra clásica de referencia al mito para los románticos era la de Esquilo. Este mismo autor nos recuerda que esta composición contaba con tres piezas dramáticas: *El Prometeo portador del fuego*, *El Prometeo encadenado* y *El Prometeo liberado*. La única conservada en su totalidad es la segunda y sólo se conservan unos pocos fragmentos de la última. Los fragmentos que componen la imagen con la que se encuentra Victor no dejan de reflejar, asimismo, el estado en que la trilogía de Esquilo llegó a los románticos del siglo XIX. Es decir que, la imagen que encuentra Victor al contemplarse en el espejo no sólo es inesperada sino que, además, es una composición con espacios en blanco. En el párrafo anterior señalamos que la propiedad principal del género del fragmento es su capacidad de proliferación: ¿de qué maneras Victor completa la imagen del Titán, en qué forma lo afecta recibir este reflejo?

La novela de M. Shelley ofrece otra composición fragmentaria, la más emblemática: la criatura creada por el Doctor Frankenstein: “*I collected bones from charnel-houses and disturbed, with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame*” (Shelley: 1994, p. 52).²¹ La fragmentación le es constitutiva, ya que su cuerpo está compuesto por partes biológicas de orígenes diversos, cosidas entre sí y revividas con la fuerza de la electricidad. Para la composición, los procedimientos que Victor lleva a cabo son minuciosos: selecciona, ordena y ensambla las partes con cuidado.

Until from the midst of this Darkness a sudden Light broke in upon me –a Light so brilliant and wondrous, yet so simple [...] I was surprized that among so many men of genius who had directed their enquiries towards the same science, that I alone should be reserved to discover so astonishing a secret [...] Some Miracle might have produced it, yet the stages of the discovery were distinct and probable (Shelley: 1994, p. 50).²²

²¹ “Recogía huesos en los osarios y violaba, con mis sacrílegos dedos, los extraordinarios secretos de la naturaleza humana”.

²² “Hasta que un día, en el interior de las tinieblas, una luz iluminó de pronto mi espíritu, una luz tan viva, maravillosa y, sin embargo, de explicación tan simple [...] me sorprendió el hecho de que fuese yo, un recién llegado, quien encontrara la clave de tan extraordinario secreto [...] Tal vez algún milagro haya posibilitado mi descubrimiento, pero las etapas que recorrí en mi investigación fueron claras y verosímiles”.

La metodología que utilizó Victor en su estudio estaba muy alejada de lo accidental, no obstante el conocimiento final es una revelación que ocurre en un instante. Desde muy temprana edad, Victor demuestra una dedicación minuciosa al estudio; sus procesos de conocimiento siempre estarán acompañados por fogonazos, momentos de revelación que mostrarán la verdad en un instante y de manera inesperada.²³ Resulta interesante relacionar este punto con el género del fragmento porque Nancy y Lacoue-Labarthe señalan que una de las características principales del mismo es su naturaleza accidental. Si consideramos que una composición fragmentaria requiere que sus circunstancias de delimitación sean azarosas, entonces, extendemos la pregunta inicial sobre lo que está ausente al porqué de la fragmentación. Ésta es una pregunta sobre los acontecimientos que rodean al objeto fragmentario y, si la aplicamos a *Frankenstein*, es un cuestionamiento sobre la naturaleza del método mediante el cual se creó la criatura. Para comprender la profundidad de esa misma pregunta en la novela hemos de prestar atención al proceso de aprendizaje de Victor y a su relación con la fragmentación.

The inclemency of the weather obliged us to remain a day confined to the inn. In this house I chanced to find a volume of the works of Cornelius Agrippa. I opened it with apathy; the theory which he attempts to demonstrate and the wonderful facts which he relates soon changed this feeling into enthusiasm. A new light seemed to dawn upon my mind (Shelley: 1994, p. 37).²⁴

La cita invita a recordar que Victor comenzó su educación autodidacta con obras de Agrippa, Paracelso y Alberto el Grande, maestros de las artes alquímicas; sólo muchos años después acudirá a la universidad y conocerá el método científico moderno. En un primer momento, se vio cautivado por las grandes promesas de la alquimia pero los resultados fallidos de sus propios experimentos lo defraudaron. Su relación con el método empírico fue inversa: no se sintió atraído por los modestos y criteriosos

²³ Enumeramos algunos de los momentos más emblemáticos de tales revelaciones en la novela: el hallazgo de los libros de Agrippa (p. 37), el descubrimiento de los secretos de la electricidad (p. 39), el descubrimiento del secreto de la vida (p. 50), la epifanía que señala a la criatura como la culpable de la muerte de su hermano (p. 73), la muerte de Elizabeth (p. 189), la descripción de que su destino final es asesinar a la criatura que creó (p. 196).

²⁴ “La inclemencia del tiempo nos obligó a permanecer todo un día encerrados en la posada, y allí, casualmente, encontré un volumen de las obras de Cornelius Agrippa. Lo abrí con aburrimiento, pero la teoría que intentaba demostrar y los maravillosos hechos que relataba pronto tornaron mi indiferencia en entusiasmo. Una nueva luz pareció iluminar mi mente”.

resultados prometidos, pero gracias a los procedimientos de la ciencia moderna llegar a ellos era factible. Su educación híbrida, anacrónica, fue lo que le permitió, en una primera instancia, pensar un objetivo tan ambicioso como la generación de vida y, luego, llevarlo a cabo.

En síntesis, podemos encontrar una identificación entre la primera parte de la educación de Frankenstein y el tratamiento que el romanticismo dio a la representación de ruinas, según lo señalado más arriba. Fundamentalmente, Victor —por su ignorancia del canon moderno— se apropia de los volúmenes que encuentra accidentalmente, los aísla de su contexto histórico, y su conciencia del mundo se vuelve anacrónica. Pero luego abandona estas teorías, reconoce su caducidad y las ubica en un pasado en decadencia.

Los abandonados conocimientos de la infancia adquieren un estamento similar al de las ruinas. Posteriormente, Victor acudirá a las motivaciones fragmentarias de sus primeros estudios y los completará con las posibilidades del método empírico moderno. En *Frankenstein*, el fragmento —teoría del conocimiento primero y, más tarde, cuerpo viviente— es la vía de la generación hacia lo trascendental. En este sentido, es interesante advertir los efectos que esta doble influencia de los conocimientos contemporáneos y antiguos tuvieron en las primeras representaciones cinematográficas de la novela: en una adaptación de 1910 el Doctor Frankenstein confecciona a su criatura en un caldero utilizando polvos y humos como medio (Fig. 2).



Fig. 2. *Frankenstein*, J. S. Dawley, Edison Studios, 1910, Colección privada, 35 mm.

Hasta el momento hemos señalado dos características fundamentales del género del fragmento: su capacidad de producción, que conecta la parte con lo absoluto, y su naturaleza accidental, que podría despertar una pregunta sobre la manera en que la obra final se convierte en una unidad y no en una sucesión de porciones ensambladas pero, en esencia, aisladas entre sí. En este punto, la consideración que los románticos tenían de la antigüedad clásica se vuelve central. Interesados en la unidad poética que representaba la antigüedad, los románticos elaboraron una propuesta estética que aspiraba a una integración con lo absoluto.²⁵ Así como el Doctor Frankenstein une a través de la costura los fragmentos del cuerpo de su criatura, la propuesta romántica une el fragmento con la totalidad a través de la imaginación: “la co-presencia de lo fragmentario y lo sistemático tiene una significación doble y decisiva: implica que [...]

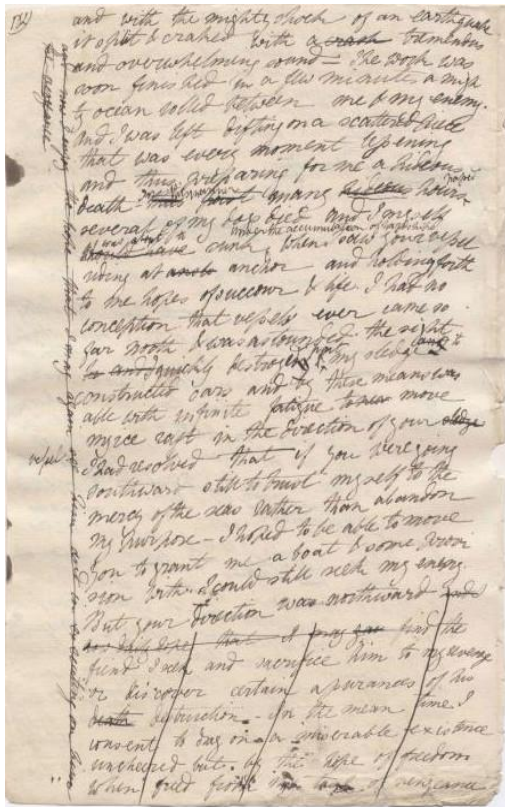


Fig. 3. Carta de Walton extraída de la versión manuscrita de *Frankenstein*, M. Shelley, 1918, Bodleian Library de Oxford.

el marinero Walton le envía a su hermana, incorpora el relato de Victor y, dentro de éste, la historia de la criatura (Fig. 3). La estructura narrativa de la novela es, como el

uno y otro se sitúan en el mismo horizonte” (Lacoue-Labarthe y Nancy: 2012, p. 84). Este horizonte se comporta como una intención que hace confluir cada porción en un único centro que conforma *el Sistema* como unidad final. La ambiciosa propuesta de los románticos alemanes pretendía la creación de una unidad de producción artística que incluyera cada obra compuesta, no obstante, el efecto que genera la aspiración a la unidad de los fragmentos también puede encontrarse en las obras particulares, podemos notarlo en *Frankenstein*.

Al igual que la educación de Victor y de su criatura, la propia composición de la novela *Frankenstein* tiene una naturaleza fragmentaria: compuesta por las cartas que

²⁵ Véanse los capítulos de Lacoue-Labarthe y Nancy (2012) que acompañan la antología de los textos de románticos alemanes que hemos estado citando.

cuerpo que crea Victor, una sucesión ordenada de fragmentos. El narrador de cada relato se diferencia claramente de los otros, no obstante, la voz narrativa continúa siendo una: Walton escribiendo a su hermana. En primer lugar, estas tres voces testimoniales presentan una interferencia en la historia de la criatura que, aunque está redactada en primera persona, sufre la intervención de la memoria y la subjetividad de Victor. Cuando llegamos al final de la novela esto se complejiza porque Walton advierte que “*Frankenstein discovered that I made notes concerning his history; he asked to see them and then himself corrected and mented them in many places, but principally in living the life and spirit to the conversations he held with his enemy*” (Shelley: 1994, p. 203).²⁶ Desde un punto de vista narrativo, las tres historias se complementan entre sí, pero la intervención de las notas superpone los testimonios: no podemos saber en qué momento el que escribe es Walton o Victor. La superposición de las diferentes voces al comentar una misma historia hace que los fragmentos narrativos dejen de estar aislados. En el romanticismo, la noción de fragmento representa la posibilidad de transformar lo particular en una unidad trascendental y, como pudimos apreciar, tal proceso contempla la utilización de una amplia variedad de materiales, nociones y recursos, como si se tratase de un *collage*.

Cuando analizamos la representación de ruinas mencionamos brevemente algunas de las circunstancias que establecía la naturaleza de la figura de Prometeo que los románticos recibieron de la antigüedad. Según señalamos, la imagen que Victor percibía en el espejo estaba rota, incompleta por el azar del tiempo. En este punto, hemos de tener presente que estamos pensando este paralelismo en una época que halló en la fragmentación un género privilegiado como vehículo de las ideas. Si consideramos los postulados repasados, los fragmentos faltantes no son una pérdida, sino una invitación a continuar observando. En las siguientes líneas profundizaremos en las características de la imagen del Titán.

En Europa, durante los siglos XVII y XVIII, tiene lugar una serie de revoluciones —científica, sociales, culturales, etcétera— donde el mito de Prometeo tiene particular presencia. El Titán, como emblema de rebelión, fue una referencia obligada para el movimiento alemán *Sturm und Drang*, “en donde la revuelta titánica contra la tiranía, es, en última instancia, la prueba del individuo contra el destino y en

²⁶ “Se había percatado de que, desde el comienzo de su relato, yo había tomado notas mientras lo escuchaba. Me rogó que se las mostrara y, con su propia mano, hizo algunas correcciones para lograr que los diálogos mantenidos con su enemigo tuvieran más vida y autenticidad”.

donde la fuerza y la voluntad individual es lo que prevalece” (Castillo Morquecho: 2013, p. 2).²⁷ En definitiva, la figura de Prometeo tuvo notable presencia en las expresiones intelectuales de los románticos porque estos podían sentirse identificados con su historia.²⁸ Esta apropiación es muy interesante si la contrastamos con la “Disputa entre los antiguos y los modernos” [*Querelle des anciens et des modernes*] originada durante el Renacimiento y con un momento de apogeo entre los siglos XVII y XVIII.²⁹ La misma consistió en una discusión intelectual entre aquellos que propugnaban por una influencia pura de los modos de creación de la antigüedad en oposición a quienes defendían la capacidad de innovación de los artistas modernos. El historicismo intrínseco a la propuesta romántica fue una de las conclusiones de tal enfrentamiento, aunque la Antigüedad Clásica continuaba teniendo carácter modélico. En este punto, es importante que entendamos que, si deseamos interpretar la imagen que Victor encuentra en el espejo, hemos de considerar las dos influencias fundamentales que la componen: la versión clásica de la historia del Titán, por un lado, y su apropiación en clave romántica, por el otro.

Antes de continuar evaluando la influencia de la versión clásica del mito de Prometeo, se impone una aclaración metodológica ya que, a lo largo del capítulo, utilizamos el término *mito* sin establecer una definición clara del mismo, lo que puede conllevar dificultades porque es un concepto transversal a diversas disciplinas.³⁰

²⁷ El nombre del presente capítulo “El reflejo imprevisto. Prometeo en la era de la rebelión” está inspirado en esta idea. En la misma línea se impone señalar algunos estudios específicos a los que este título hace alusión: *La era de las revoluciones* [Hobsbawm, E. (2001). Barcelona: Crítica], estudio que abarca la historia del siglo XIX; *Romanticismo: tradición y revolución* [Abrams, M. H. (1992). Madrid: Visor], quien retoma las palabras del poeta inglés P. Shelley y señala que el romanticismo europeo representó una propuesta estética renovadora inspirada en un “espíritu de época”, que encarnaba un tipo particular de ver y resolver los problemas humanos; *Las raíces del romanticismo* [Berlin, I. (2000). Madrid: Taurus], quien reconoce al romanticismo como una revolución de la conciencia occidental de entre los siglos XIX y XX con relación a la perspectiva que la humanidad tenía de sí.

²⁸ Una referencia interesante al respecto es la recopilación del capítulo “Prometheus” del libro (2001) *Gods and Mortals, Modern Poems on Classical Myths*, Oxford: Oxford University Press de Nina Kossman.

²⁹ Para ampliar este tema central en la historia de Europa se puede consultar: Peyre, H. (1933) *Qu'est-ce que le classicisme?* París: Droz; Hazard, P. (1935). *La Crise de la conscience européenne. 1715-1680*. París: Boivin; Fumaroli, M. (2013). *Les abeilles et les araignées. La querelle de l'Ancien et du Moderne*. París : Gallimard; Brockliss, L. (2017). Quelle révolution scientifique? Les sciences de la vie dans la querelle des anciens et des modernes (XVIe et XVIIIe siècles) par Pascal Duris. *French Studies: A Quarterly Review*, 71, 1, 265-272.

³⁰ Uno de los sentidos más fértiles del término, y que consideraremos en el presente estudio, es el proveniente de las ciencias antropológicas. Se puede consultar los emblemáticos libros

Necesitamos considerar que el mito comenzó como una práctica cultural. El experto en religión griega Walter Burkert (2011), indica que la finalidad primitiva del mito era acompañar las actividades rituales; el mito solo, indica dicho autor, está incompleto. Luego, apropiados en las prácticas teatrales, los mitos fueron despojados de su dimensión religiosa. En este sentido, García Gual sostiene que “la literatura ironiza y deteriora el mito [...] la transmisión de los mitos es muy diferente en pueblos llamados ‘primitivos’ o ‘iletrados’, y en aquellos pueblos que, como los griegos, ofrecen múltiples tradiciones locales y una larga estela literaria” (1979, p. 12).

En el prólogo al *Prometheus Unbound* (2009), Percy Shelley, esposo de M. Shelley, justifica la libertad en su adaptación del mito prometeico por la arbitrariedad con la que los propios griegos recuperaban los mitos y los llevaban al escenario.³¹ Éste es un ejemplo interesante para pensar que, como indica Burkert (p. 10), todo proceso de interpretación del mito consiste en desacoplarlo de su contexto genético y funcional para integrarlo en nuevos sistemas literarios, históricos y filosóficos. Esto significa que el mito, una vez separado del ritual, sirve a los artistas para lograr efectos diversos y aplicados a diversos fines, que dependen del contexto histórico y social y del medio de representación. Siguiendo a P. B. Shelley, esta transformación ocurre en el romanticismo y, también, en la tragedia clásica. No obstante, Burkert (2011, p. 10) advierte que ninguna forma de reinterpretación del mito admite los procesos de literaturización, sino que “más bien se afirma una y otra vez que se ha restituido finalmente al mito su sistema primitivo, perdido desde hace mucho. En el escenario de las nuevas necesidades, el mito se presenta con la máscara de lo primigenio, de lo absolutamente primitivo”. El mito conserva un grado de legitimidad porque, señala el autor, su pasado lo convierte en algo más que una ficción. Una vez aclarados estos puntos, podemos continuar con las dos influencias que constituirían la imagen del Titán que estamos considerando: la versión clásica y, por otro lado, la romántica de la historia de Prometeo.³²

(1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós y (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de cultura económica de Claude Lévi-Strauss.

³¹ Sin lugar a dudas, este testimonio es muy valioso para apreciar los efectos de la “*Querelle*”: cuando se trabaja con una referencia clásica, el autor siente la necesidad de justificar su accionar creativo.

³² El estudio del mito y su sentido en la Grecia clásica es un tema de estudio muy vasto y en esta tesina no pretendemos dar cuenta de su magnitud. Para continuar con este análisis se puede consultar: Vernant, J. P. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel.

En lo que respecta a la versión clásica del mito, fueron varios los autores clásicos que dejaron material escrito sobre la historia del Titán, aportando nuevos aspectos al mito. No obstante, como citamos con anterioridad, la versión trágica de Esquilo concentrará nuestro interés por ser la más referida en la producciones del período romántico. Tal como afirma García Gual, “la humanización del personaje mítico es el gran mérito de la versión trágica” (1979, p. 15). El *Prometeo encadenado* narra las conversaciones que el Titán, encadenado al Cáucaso, tiene con el coro, conformado por las hijas del Océano, y una serie de personajes que acuden a escena para escuchar su historia y sufrimientos. García Gual (p. 114) advierte que la versión de Esquilo se desarrolla en torno al término *violencia*, aspecto interesante ya que la versión más antigua de Hesíodo repetía con insistencia la palabra *astucia*: Esquilo reinterpreta el mito enalteciendo la filantropía de Prometeo y considerando su castigo como una forma de violencia, en esta versión aparece la idea de Zeus como tirano.

Con anterioridad, señalamos la importancia de considerar los efectos de la literaturización del mito. Volvemos a mencionar este punto porque la representación del sufrimiento prometeico en Esquilo y, por extensión, en los románticos presenta una particularidad relacionada con su actualización en el género trágico. García Gual explica que la condición de inmortal de Prometeo altera la estructura básica de la tragedia, la cual consistía en un error [*hamartia*] que era castigado con dolor y, finalmente, la muerte. En este esquema, el sufrimiento es un elemento fundamental porque sólo en su experimentación el héroe aprende [*páthei máthos*] y luego, con la muerte, llega el final de su dolor. Como héroe trágico, el Prometeo de Esquilo sufre una pena inmensa pero la muerte nunca llega y el esquema tradicional se resignifica: el sufrimiento se vuelve infinito y la ausencia de un desenlace final hace que tampoco se concrete el aprendizaje.³³ Una característica principal en la representación del Titán que estamos considerando es su excesivo sufrimiento. Prometeo sufre en demasía y su capacidad para tolerar esta tortura será una fuente de alabanza.³⁴

³³ “Incluso decirlo me es doloroso, pero callar es un dolor, una desgracia, de todas formas” (Esquilo: 2000, v. 195). “Difícilmente, entonces, soportarías mis dolores, cuando es precisamente no morir mi destino. Eso sería una liberación a mis sufrimientos” (Esquilo: 2000, v. 755).

³⁴ Leemos en el poema *Prometheus* de Lord Byron: “y la sorda tiranía del destino,/ el dominante principio del odio,/ que para su placer crea/ las cosas que puedan aniquilar,/ te negaron hasta la dádiva de morir:/ el desdichado don de la eternidad/ era tuyo y bien lo has soportado” (2015, p. 87).

En este sentido, García Gual (1979, p. 194) señala que las connotaciones que podrían llamarse románticas del mito de Prometeo fueron introducidas por la versión de Esquilo aunque, luego, los autores modernos las exageraron. Un ejemplo de esto último es el prólogo de *Prometheus Unbound* (2009), donde P. B. Shelley describe al Titán con “*the type of the highest perfection of moral and intellectual nature impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends*” (Shelley: 2009, p. 18).³⁵ En este punto, es interesante considerar esta descripción enaltecida con relación a un aspecto que señalamos líneas atrás: la humanización del Titán en la versión de Esquilo. A pesar de que en esta tragedia la totalidad de los personajes son divinidades, el rol subalterno, producto del castigo de Prometeo establece una identificación con una humanidad oprimida.³⁶ Los románticos, herederos de las revoluciones, retomarán la rebelión del Titán, profundizarán el lazo que lo une con la humanidad y enaltecerán su carácter rebelde: Prometeo es el primero en plantarse ante el despotismo, por ello, es el primer humano.³⁷ En definitiva, podemos afirmar que el Prometeo romántico es incluso más humano que el de Esquilo pero sólo si tenemos presente que cierta definición de humanidad en el siglo XIX consideraba a la rebelión como un valor. Por otro lado, la profundización de la humanidad del Titán también está relacionada con la soledad que acompaña su condena, los románticos resaltan esta circunstancia como una parte de sus sufrimientos.³⁸ En la historia de Esquilo, en cambio, Prometeo nunca está solo en escena, en todos los actos permanece el coro y desfilan, uno tras otro, distintos personajes que lamentan sus sufrimientos.³⁹ Hacia el final, el coro decide mantener su lugar junto al Titán aunque Hermes les advierte que, de hacerlo, sufrirán el mismo destino: quedarse junto a él significa acompañarlo incluso en su final funesto. La

³⁵ “el tipo más alto de perfección de naturaleza moral e intelectual impulsada por los motivos más puros y verdaderos hacia los mejores y más nobles fines”.

³⁶ La única excepción es Io, una doncella real de la casa de Argos que, transformada en vaca por la mano de Zeus y huyendo de los celos de Era, llega errando donde yace Prometeo.

³⁷ “una poderosa lección heredamos:/ tú eres un símbolo y un signo/ para los mortales de su destino y su fuerza; como tú el hombre es en parte divino,/ una corriente turbulenta de fuente pura” (Byron: 2015, p. 87).

³⁸ “La asfixiante sensación del infortunio,/ que no habla sino en su soledad,/ y luego es celosa, al menos que el cielo/ posea un oyente, no suspirará/ hasta que su voz eco no tenga” (Byron: 2015, p. 87) y en el *Prometheus* de Goethe: “¿No fuiste tú, tú solo,/ sagrado y fervoroso corazón,/ Quién todo lo cumpliste? (citado en García Gual, 1979: 195).

³⁹ El coro, por ejemplo, comienza proclamando, “Viéndote estoy, Prometeo, y una niebla medrosa preñada de lágrimas ha nublado mis ojos al ver marchitarse tu cuerpo en la roca con ese ultraje de estar atado con nudos de acero” (Esquilo: 2000, v. 145); el dios Océano comienza su conversación indicando al Titán: “Sufro contigo, sábelo bien, por tu infortunio” (Esquilo: 2000, v. 290).

versión romántica no reconocerá la empatía de los dioses, funcionales a la tiranía, como una fuente legítima de compañía. En su lugar, es la humanidad la que comparte el mismo destino de sometimiento. Por ello, sólo en la era en la que los humanos se alzaron en rebelión, el Titán pudo encontrar compañeros legítimos para su destino. En el romanticismo, Prometeo es más humano y la humanidad es más prometeica.

Ante esto, hemos de considerar que la figura del Titán se caracteriza por la ambigüedad.⁴⁰ El mito clásico se desarrolla en torno a una sucesión de acciones y respuestas entre Prometeo y Zeus; de manera alterna, estas maniobras beneficiarán o perjudicarán a la humanidad. Entre el gran número de ambigüedades que representa el mito prometeico, las representaciones románticas retomarán, principalmente, aquella relacionada con la adquisición de conocimiento y su utilización: Prometeo otorga a los humanos el don del fuego y, junto con él, las técnicas de la gastronomía y la forja; la antorcha representa la evolución de la civilización y el avance en el conocimiento. En la obra de P. B. Shelley, las Furias acusan al Titán: “*Dost thou boast the clear knowledge thou waken’dst for man?/ Then was kindled within him a thirst which outran/ Those perishing waters; a thirst of fierce fever,/ Hope, love, doubt, desire, which consume him for ever*” (2009, p. 65).⁴¹ Respetando la matriz ambigua del relato: la pérdida de la ilusión primigenia conduce al dolor y a la claridad al mismo tiempo. Al dolor porque dicha pérdida es un cuestionamiento de la corrupción del orden del universo y a la claridad porque significa asimismo la conquista de las propias circunstancias.⁴²

Ahora es tiempo de volver a observar la interacción entre Victor y Prometeo en el espejo. Podemos asumir que en torno de la figura del Titán, hecha a base de fragmentos pero lejos de estar en ruinas, posee una serie de características que terminan de definirse en la época en la que *Frankenstein* fue escrita. En primer lugar, la inmensidad del sufrimiento de Prometeo que, por esta razón, es honorable. En segundo lugar, la identificación del Titán con la humanidad y su relación con la rebelión en contra del orden tiránico. Y, en tercer lugar, la ambigüedad que desentraña la

⁴⁰ “Si para Esquilo la motivación de Prometeo es su carácter filantrópico y sus intervenciones suponen un beneficio para el progreso de la humanidad desamparada de otros dioses, para Hesíodo no hay duda de que la intervención de Prometeo resulta siempre dañina para los hombres” (García Gual: 1979, p. 42).

⁴¹ “¿Te jactas del saber que has inculcado al hombre? En él se ha despertado una sed que rebasa esas aguas efímeras, sed de una fiebre ardiente, de esperanza, amor, duda, deseo, que lo consumen” (2009, p. 65). Traducción de A. Valero.

⁴² En su poema, Lord Byron señala que la lucha del Titán es “entre el sufrimiento y la voluntad” (Byron: 2015, p. 87).

adquisición de conocimiento y el progreso de la civilización. En este sentido, la antorcha de Prometeo como símbolo de conocimiento y progreso se adapta perfectamente a la historia de Victor. En el mito antiguo, la antorcha aparece como un modo de llevar el fuego de un lado a otro —así el Titán llevó su regalo a los humanos— pero, en *Frankenstein*, es en sí una herramienta para iluminar la oscuridad: la novela es, en definitiva, la historia de una búsqueda.

Under the guidance of my new preceptors I entered with the greatest diligence into the search of the philosopher's stone and the elixir of life; but the latter soon obtained my undivided attention. Wealth was an inferior object, but what glory would attend the discovery if I could banish disease from the human frame and render man invulnerable to any but a violent death! (Shelley: 1994, p. 39).⁴³

Con esta búsqueda, Victor, utilizando la tecnología moderna, pretende encontrar una cura para la muerte y la enfermedad, para llegar a convertir al hombre en un ser casi inmortal.⁴⁴ Hasta el momento, observamos un Prometeo más cercano a lo humano, en cambio, en la versión de M. Shelley lo humano intenta acercarse a lo divino. En un principio, Victor piensa en su proyecto con expectativas optimistas pero luego su plan se descontrolaría y llegarían las consecuencias funestas.⁴⁵ *Frankenstein*, al igual que el mito de Prometeo, es una historia de ambigüedades y aquello que en un momento es deseado con locura, luego se saldrá de control y se convertirá en una pesadilla: aquél que iba a ser un ejemplo de la inmortalidad y ausencia de enfermedad, se convertirá en un asesino.

⁴³ “Así pues, mis sueños no se veían turbados por la realidad, y me lancé con enorme diligencia a la búsqueda de la piedra filosofal y el elixir de la vida. Pero era esto último lo que recibía mi más completa atención: la riqueza era un objetivo inferior; pero ¡qué fama rodearía al descubrimiento si yo pudiera eliminar de la humanidad toda enfermedad y hacer invulnerables a los hombres a todo salvo a la muerte violenta!”.

⁴⁴ En el siglo XIX, los avances de la ciencia y de la medicina estaban revolucionando los modos de vivir y morir en las sociedades europeas. Véase en el sitio oficial de la *Royal Humane Society* documentos de interés referidos a dichos avances: <http://www.royalhumaneociety.org.uk/> (Recuperado el 7 de noviembre de 2017). La novela de M. Shelley, y particularmente la voluntad que mueve a Victor, están directamente ligados con los descubrimientos e intereses de estos investigadores.

⁴⁵ Es interesante pensar que, incluso luego de sufrir las consecuencias de sus actos, Victor le dice a Walton: “*Yet why I do say this? I have myself been blasted in these hopes, yet another may succeed*” (Shelley: 1994, p. 210) [“Sin embargo, ¿por qué digo esto? Yo mismo he sido maldito con estas esperanzas, y otro puede tener éxito”.] Este hecho puede ser muy valioso para pensar la posición de la ciencia en el siglo XVIII.

Para finalizar esta primera parte, y en relación con la característica que inicialmente señalamos respecto del Titán, el personaje de Victor también se desarrolla en un sufrimiento continuo. A diferencia de Prometeo, él es humano, aunque, como indicamos, su capacidad para crear vida artificial lo distancia del hombre común. Luego del momento en que la criatura despierta, una irrevocable melancolía lo alejará del contacto humano; sombrío y enfermizo por años, Victor, sólo encontrará consuelo en la naturaleza. Finalmente, cuando Frankenstein decide incumplir el acuerdo con la criatura y destruir a la hembra antes de infundirle vida, su destino queda sellado y, según sus propias palabras: “*I again felt as if I belonged to a race of human beings like myself*” (Shelley: 1994, p. 164).⁴⁶ Victor vuelve a sentirse humano cuando renuncia a su capacidad para crear vida, así encuentra tranquilidad y fortaleza pero, al igual que Prometeo, su sufrimiento continúa. Sus penas lo consumen y se extienden a sus seres queridos: su prometida, Elizabeth, profundiza un deterioro físico tal que finaliza la novela con aspecto extremadamente delgado y falta de vivacidad. Con ironía, Victor afirma que su mirada compasiva “*made her a more fit companion for one blasted and miserable as I was*” (Shelley: 1994, p. 183).⁴⁷ El sufrimiento de Frankenstein es trágico porque sólo tiene final en la muerte. En consonancia, el Titán, condenado por su inmortalidad, no deja de sufrir, no obstante su convencimiento de no ceder ante el poder despótico, por lo que su destino es desgraciado, pero le pertenece. Sobre el final del *Prometheus Unbound*, P. B. Shelley, declara: “*The loathsome mask has fallen, the man remains/ Sceptreless, free, uncircumscribed, but man/ Equal, unclassed, tribeless, and nationless, Exempt from awe, worship, degree, the king/ Over himself; just, gentle, wise: but man*” (Shelley: 2009, p. 167).⁴⁸ Este nuevo hombre no está exento del azar y la muerte pero, gracias a los conocimientos tecnológicos, puede manipular sus consecuencias. Los románticos advierten un mundo nuevo por venir que no es ideal — las ambigüedades continúan presentes— pero les pertenece.

Al inicio del análisis desarrollado en las páginas precedentes, formulamos algunos interrogantes acerca de la reacción de Victor frente al reflejo inesperado del Titán. Enunciamos una pregunta relativa a la apariencia de la imagen que Victor, como

⁴⁶ “De nuevo me sentía miembro de la especie humana”.

⁴⁷ “Hacia de ella una compañera más adecuada al ser abatido y mísero que era yo”.

⁴⁸ “Ha caído la máscara funesta; queda el hombre sin cetros, liberado, sin límites, pero hombre, sin clase ni nación ni tribu, igual a todos, sin culto ni temor ni jerarquía, rey de sí mismo: benévolo, justo, sabio, pero hombre”.

sujeto romántico, ve proyectada en el espejo. La última elección verbal no es inocente, ya que la imagen que se opone a la del doctor es aquella que el romanticismo retoma de la antigüedad y *proyecta* en sus producciones artísticas: la fraccionada tragedia de Esquilo. Además hemos considerado central el significado que el género del fragmento adquirió en la época romántica y, luego, su posible aplicación en la interpretación que Victor podría hacer de la imagen en ruinas del Titán. Asimismo, consideramos la apropiación que el romanticismo hizo de la figura de Prometeo en relación con el espíritu de la época. Antes de arribar a una respuesta posible de la última pregunta formulada respecto de la identidad de Victor, es importante que explicitemos una diferencia fundamental entre la producción mítica de la antigüedad y la del romanticismo.

Como señalan Nancy y Lacoue-Labarthe: “la poesía antigua se acopla inmediatamente a la mitología y excluye la materia propiamente histórica [...] Por el contrario, la poesía romántica descansa por completo en un fundamento histórico” (Nancy y Lacoue-Labarthe: 2012, p. 404). La historicidad que impregna la nueva mitología romántica colocará al hombre en el centro de la producción de conocimiento donde dialogará consigo mismo. Este anclaje en el sujeto es, precisamente, la diferencia entre la mitología antigua y la propuesta romántica. Mientras que la poesía antigua se remonta a un tiempo mitológico pasado constituyéndose en a-histórica, la poesía romántica basa su fundamento en las influencias que el contexto histórico y social imprime en las decisiones estéticas del artista. El fuerte peso histórico de la propuesta romántica es precisamente el que habilita la analogía que vertebró el presente trabajo, según señalamos, los influjos del contexto que afectan la naturaleza final de las producciones artísticas; influjos que podrían entenderse como interferencias de lo moderno en las producciones antiguas. No obstante, también formulamos una pregunta sobre las continuidades de la imagen del Titán en la identidad de Victor que significa, en este caso, la influencia de lo antiguo en lo moderno. Esto revela una red de mutuos intercambios entre la antigüedad clásica y la modernidad romántica; una red de reciprocidades que se repiten —en la historia literaria— entre la novela y el mito clásico de Prometeo, así como —en ella— entre Victor y el Titán, construyendo enlaces, uniones, identificaciones que obedecen a las exigencias narrativas y didácticas del universo mitológico. Para profundizar la respuesta de la segunda pregunta que formulamos —relativa a los efectos que la mirada de Victor imprime en la imagen del Titán— y cerrar este primer capítulo, consideraremos una corriente estética del

romanticismo inglés que Tonia Raquejo llama “sobrenaturalismo natural”. En palabras de la autora, “la filosofía romántica permite que la mente del poeta o del creador se autoexplora en los objetos exteriores” (2000, p. 258). Esto es posible porque, en el proceso literario, la mente del sujeto creador se fija en el mundo con la capacidad de observar aquellos objetos que, una vez tocados por el artista, cuestionan al espectador, volviéndose eternos en función de las reflexiones que terminan revistiéndolos en comparación con esos otros objetos que permanecen ajenos al aliento vivificador de la creación. Esta especie de percepción renovada hace que lo interno se vuelva externo; ahora, la obra es un espejo de la mente. De esta manera, señala Raquejo, la imaginación se independiza de la memoria y se vuelve creadora: la imaginación romántica no es meramente productora o reorganizadora. A la luz de estas ideas —en suma con las consideraciones que el romanticismo impartió sobre el género del fragmento y su relación con la novela de M. Shelley— la imagen de Prometeo que sorprende a Victor, que inspira todo lo escrito hasta aquí, invita a ver en los ojos del Titán —ese objeto producto de una creación transfiguradora— una fuente de indagación e introspección. En los siguientes capítulos atenderemos uno de los efectos que estos interrogantes, latentes en *Frankenstein*, generaron en el siglo XX.

CAPÍTULO III

Frankenstein en el siglo XX, monstruosidad renovada en los inicios del cine.

*¿Qué es esto? ¡Ensayan! Seré espectador,
y también, si se cuadra, seré actor”*
W. SHAKESPEARE

La novela *Frankenstein or the Modern Prometheus* ha servido de inspiración a un gran número de producciones artísticas donde, sin embargo, se advierte representada sólo una parte de la historia de sus protagonistas. Ésta es una afirmación factible, acertada y, con todo, controversial ya que supone autorizar una diáspora de los personajes de la obra de M. Shelley a través de la historia de la representación y que, como suele ocurrir con las personas en tránsito o viaje, ellos también cambien con relación a sus retratos originales. Podría considerarse que dichos cambios contradicen la fuente textual y que, en consecuencia, le quitan autoridad a su autor (a), socavando la soberanía argumental de la versión primigenia. Consideraciones por el estilo tuvieron lugar, un siglo después de que *Frankenstein* se publicara, en el marco de las tempranas reflexiones teóricas sobre la adaptación cinematográfica provenientes de la prensa crítica especializada y la opinión pública, sobre todo atentas a la fidelidad debida a la fuente textual. Las transformaciones de los personajes de la novela de M. Shelley —también las discusiones en torno a ello— son centrales porque, en efecto, los nombres de Víctor y su criatura se han repetido a lo largo del siglo XX y XXI en innumerables representaciones literarias, teatrales, pictóricas y cinematográficas. En un primer momento, pensar que la novela es parte de una historia mayor implica tener presentes algunas teorías destacadas sobre el fenómeno de la intertextualidad pero, al apreciar las adaptaciones de *Frankenstein* en otras disciplinas artísticas, notamos que exceden la literatura, de manera que también es imprescindible considerar teorías generales sobre la

adaptación. A continuación desarrollaremos algunos aportes significativos de las mismas, no sin antes aclarar que nos limitaremos aquí a observar la historia de la adaptación cinematográfica de *Frankenstein* por encima de sus adaptaciones en otras artes.⁴⁹

La historia de la representación de la novela en la gran pantalla comienza con una versión rodada en 1910 y, por el momento, concluye con otra versión que se estrenó en el año 2015. A lo largo de ciento cinco años los personajes de la novela de M. Shelley fueron utilizados para contar, como es de esperar, drama, terror y ciencia ficción pero también comedia y sátira.⁵⁰ Entre tanta proliferación cuantitativa y cualitativa de adaptaciones es un reto encontrar una línea de lectura unificada, de modo de abarcarla en la extensión del presente trabajo; nos proponemos superar el desafío con el auxilio, en primera instancia, de James A. W. Heffernan.

El crítico sostiene que el interés que la novela de M. Shelley inspiró en los primeros realizadores del séptimo arte se debe al acentuado lenguaje visual que la caracteriza (1997, p. 135). Como ejemplo de lo anterior, alcanza con mencionar los paisajes árticos, vastos y blancos, que se prestan con particular docilidad a las producciones en blanco y negro de los inicios del cine, así como las constantes referencias a las miradas y a los ojos como elementos centrales del desarrollo de la trama.⁵¹ Heffernan sostiene que un arte que —incluso luego de la incorporación del sonido— jamás abandonó la visualidad como medio de comunicación, encuentra en este énfasis de la mirada una tentación irresistible. Y señala que los films responden a la intención visual aludida en el texto y la complementan, “*We must consider what film can tell us —or show us— about the role of the visual in the life of the monster represented by the text*” (1997, p. 136).⁵² Las versiones fílmicas de *Frankenstein* nos permiten experimentar con mayor intensidad aspectos que la novela apenas sugiere. El

⁴⁹ Para profundizar en el amplio campo de las adaptaciones de *Frankenstein* en general se pueden consultar, además de aquellos citados en el primer capítulo, el estudio: Hitchcock S. T. (2007). *Frankenstein: A Cultural History*. New York: Norton; Rieder, J. (2003). *Frankenstein Dream: Patriarchal Fantasy and the Fecal Child in Mary Shelley's Frankenstein and its Adaptations*. Recuperado el 14 de junio de 2017 de <https://www.rc.umd.edu/praxis/frankenstein/rieder/rieder.html>

⁵⁰ Para profundizar en las reescrituras de *Frankenstein* en el género cómico puede consultarse: Picart (2003); Raube, E. (2012). *Frankenstein and the Mute Figure of Melodrama*. *Modern Drama*, 55, 4, 437-458.

⁵¹ Un momento emblemático que ejemplifica esta afirmación es el instante del despertar de la criatura, se puede rastrear su cita en el segundo capítulo de la presente tesina (p. 33).

⁵² “Tenemos que considerar qué nos dicen, o muestran, los films sobre el rol de lo visual en la vida del monstruo representada en el texto”.

lenguaje fílmico es utilizado para que el espectador produzca nuevos significados. En este punto, la emblemática producción de James Whale, *Frankenstein* (1931), es un punto de referencia muy valioso. Si bien, como señalamos anteriormente, la novela de M. Shelley ya había sido llevada al cine, la producción de Whale fue la primera en alcanzar niveles de audiencia considerables como para consolidar un antecedente en el imaginario visual de la sociedad. Desde entonces, las grotescas costuras que se describen en la novela, comienzan a fijarse en lugares precisos de un cráneo con ángulos marcados y se complementan con otros elementos que colaboran en la construcción del monstruo, como los emblemáticos electrodos metálicos dispuestos en el cuello (Fig. 4). La piel grisácea se torna verde y los ojos acuosos que menciona M. Shelley adquieren la expresión cansada de párpados caídos tan típica en la caracterización del rostro de Boris Karloff.⁵³ La criatura está viva una vez más y, en esta ocasión, tiene un rostro que habla por sí mismo. Heffernan señala que “*films versions of Frankenstein prompt us to rethink his monstrosity in terms of visualization: how do we see the monster, what does he see, and how does he want to be seen?*” (1997, p. 136).⁵⁴ En este sentido, si bien el aporte visual de la versión de Whale es innegable, el énfasis en la imagen tiene un costo interesante a expensas de la identidad de la criatura: lo priva de su capacidad de hablar. Esta decisión artística, tomada por Whale en la producción de 1931, es significativa si tenemos presente la importancia que M. Shelley otorga a la adquisición del lenguaje en la novela.⁵⁵ Como lo pone de manifiesto este último ejemplo, la relación entre un texto y su versión cinematográfica es aún más compleja de lo que pudimos advertir en un principio: no sólo se iluminan zonas oscuras de la vida de los personajes sino que, a veces, se generan modificaciones elementales en su caracterización. Nuevamente nos preguntamos por la autoridad del original: ¿de qué maneras podemos interpretar estas interferencias en la identidad de los personajes?

Como señalamos al inicio de este capítulo, las primeras opiniones sobre las adaptaciones cinematográficas respondieron a una evaluación del grado de fidelidad al original. Dicha opinión indica que la representación fílmica de una novela está

⁵³ Si bien los métodos de filmación de la época aún no permitían filmar en color, el poster promocional de la película nos brinda esta información.

⁵⁴ “Las versiones fílmicas de *Frankenstein* nos impulsan a reinterpretar su monstrosidad en términos visuales: ¿Cómo vemos al monstruo, qué ve él y cómo desea verse?”.

⁵⁵ El capítulo XIII de *Frankenstein* narra el modo progresivo con que la criatura va aprendiendo lo que él mismo llama “el arte de las palabras” a través de la observación y la deducción. Luego, en el capítulo XV, el proceso de aprendizaje del lenguaje se profundizará con el hallazgo de tres libros clave para su formación: *Paradise Lost* de John Milton; las *Vidas paralelas* de Plutarco; y el *Werther* de Johann W. von Goethe (p. 123).

irrevocablemente condicionada por su modelo: sus errores y aciertos se valoran en función del mismo. Aunque podemos encontrar testimonios alternativos, tal fue la opinión prevaleciente en la primera mitad del siglo XX.⁵⁶ George Bluestone realiza el primer estudio orientado específicamente a la adaptación cinematográfica. A pesar de que su libro *Novels into Film* ([1957] 2003) fue criticado por limitarse a evaluar adaptaciones de novelas, ignorando cuentos y poemas, resultó un aporte valioso en tanto observa que detrás del análisis de la fidelidad al original se esconde la idea de que un tema puede separarse de las formas. Esta afirmación valora el contenido por sobre los medios de expresión y conduce a menospreciar las particularidades de los lenguajes artísticos. En la segunda mitad del siglo XX, se escribieron varios estudios que discutían el sistema de fidelidad al original y defendían la particularidad del lenguaje expresivo del cine; los aportes más significativos llegaron desde el área del estructuralismo.

Como punto de inicio, destacaremos las críticas que Christian Metz dedicó a los críticos y teóricos del cine que abordaban el *lenguaje* cinematográfico ignorando los importantes aportes del estructuralismo en el terreno lingüístico. Por esta razón, el autor desarrolló una vía de estudio de los films que retomaba: aportes de la teoría del cine — Metz señala que sus principales exponentes fueron Béla Balázs, Sergei Eisenstein y André Bazin—; aportes de los estudios de la percepción de la filmatología; y aportes teóricos del estructuralismo. Metz se proponía “realizar en el dominio del cine el gran proyecto saussuriano de un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en las sociedades humanas” (2002, p. 114). Además de las ideas de este autor, cabe destacar —también en el marco del estructuralismo— la importancia de los aportes de las teorías narratológicas y de la recepción para comprender la evolución de la teoría de la adaptación cinematográfica.⁵⁷ La gran relevancia del estructuralismo para la evolución de la crítica literaria y sobre las imágenes, así como para los estudios humanísticos en general, exige recuperar con cierto detenimiento algunos de sus postulados, aun cuando los mismos se hayan citado y comentado una y otra vez.

⁵⁶ Una referencia obligada en esta materia es el ensayo: Woolf V. (1926). *The cinema*. Recuperado el 20 de febrero de 2018 en <http://www.woolfonline.com/timepasses/?q=essays/cinema/full>

⁵⁷ Véase: Helman, A. y Osadnik, W. M. (1996). *Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly)System Approach*. Recuperado el 14 de junio de 2017 en <https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/view/3887/3139> ; Berghahn, D. (1996) que ya hemos citado con anterioridad; Naremore, J. (2000). *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press; Leitch, T. (2017). *Enough about adaptation: Let's talk about adapting*, *Criticism*, 59, 3, 507-510.

En el campo de la semiótica, la narratología centra su interés en el estudio de los relatos, así como en su comunicación y recepción. En el capítulo “Frontières du récit” Gérard Genette sostiene que la poesía consiste en transformar el mundo en palabras. En este sentido, el arte sería una representación y no una imitación de la realidad, y el proceso artístico implicaría un cambio. Esta afirmación vale para todo lenguaje artístico, incluyendo el lenguaje de la crítica.⁵⁸ En la vasta tradición de estudios sobre el relato literario, el estructuralismo sumó desarrollos notables hacia 1960.⁵⁹ La noción de sistema propia de esta corriente de pensamiento permite que Genette entienda los discursos artísticos, en general, como construcciones relacionadas y condicionadas, conectadas directamente con el sujeto en lugar del objeto (1970, p. 203).

⁵⁸ Es sabido que, para los estructuralistas, todas las expresiones artísticas eran consideradas *textos* a los que cabían los mismos métodos de análisis y conceptualización teórica. “El Texto no debe entenderse como un objeto computable. En vano buscaríamos separar materialmente las obras de los textos. [...] el Texto no es la descomposición de la obra; la obra es la cola imaginaria del Texto. O, todavía más: el Texto sólo se experimenta en un trabajo, una producción. Se deduce de ello que el Texto no puede pararse (por ejemplo en un estante de biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (puede especialmente atravesar la obra, varias obras)”: Barthes, R. (2012). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

⁵⁹ Para profundizar en los postulados del estructuralismo se pueden consultar los textos primordiales: Lotman, J. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo; Todorov, T. (1975). *¿Qué es estructuralismo?: poética*. Buenos Aires: Lozada; Barthes, R. (2002). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. O bien el estudio crítico: Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

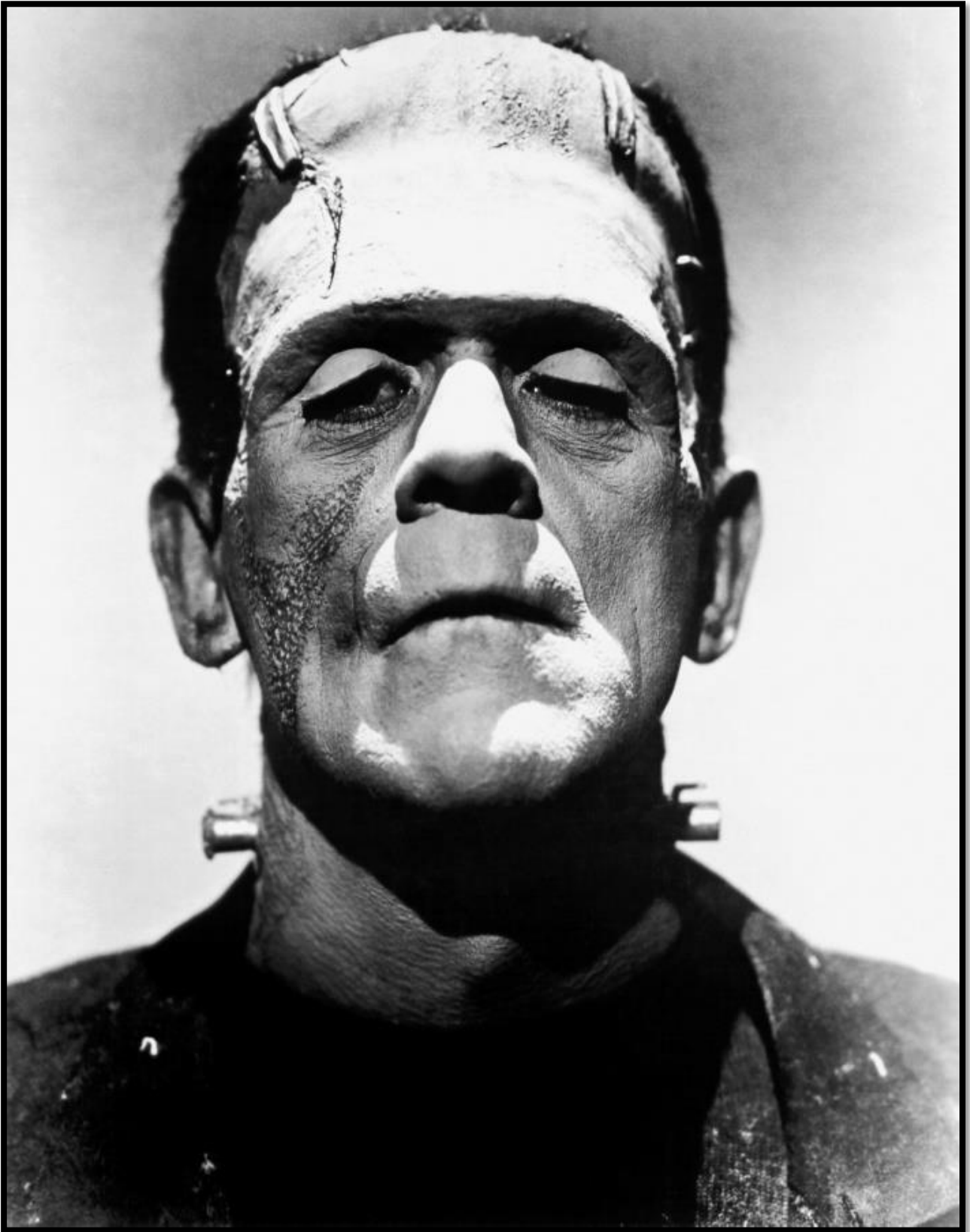


Fig. 4. Jack Freulich, Promotional photograph, "Frankenstein" Boris Karloff, 1931, Universal Studios

Con la misma inquietud, más tarde, en la década de los sesenta la estética de la recepción plantea la necesidad de un cambio de paradigma que se oriente hacia el espectador y sus procesos de percepción y cognición, en oposición a las teorías que ponen el acento únicamente en la obra, el autor o el mensaje. En el ensayo “Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur” [“El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”] [1987] Hans-Robert Jauss propone partir de una hermenéutica de la recepción —cuyos principales representantes, en la época, eran Jan Mukarovsky y Felix Vodicka— para crear una nueva historia de la literatura. El autor proclama que “la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras” (Jauss: 2015, p. 59). Su propuesta se resume en el concepto “fusión de horizontes”, de Hans-Georg Gadamer, para ilustrar el resultado de la lectura: los horizontes de interpretación del texto y el lector se unifican.

Es pertinente a la presente investigación, considerar además los postulados que el semiólogo Roland Barthes desarrolló en su célebre ensayo de 1967, titulado “La Mort de l'auteur”. En el mismo, caracteriza al texto como un tejido: no se trata de una estructura lineal sino que es un conglomerado de estímulos entremezclados (1994, p. 3). En este esquema, las reacciones o actitudes del receptor también se ven modificadas, ya que una obra de esta naturaleza no debe interpretarse, sino desentrañarse. Según lo indica otro ensayo capital de Barthes, “Critique et verité” [1966], el trabajo del lector —principalmente, de ese lector entrenado, el crítico— no es “*descubrir* la obra interrogada sino, por el contrario, *cubrirla* lo más completamente posible por su propio lenguaje” (1972, p. 350).

En definitiva, el gran aporte de ciertas vertientes que la teoría literaria asumió durante la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por un cuestionamiento de la obra de arte como referencia fija, única e inequívoca para atender a los procesos de lectura en plural. Una vez más en la historia, se valora la subjetividad de la producción artística pero, esta vez, con especial énfasis en el lector. La experiencia de recepción de las obras literarias y artísticas se transforma completamente, en tanto que autoriza todas las lecturas posibles. Sumando vértigo a esta abrumadora libertad, Barthes señala que toda

la multiplicidad de interpretaciones ya no se encontrará en la obra o en su autor sino en el lector: “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (1994, p. 5).⁶⁰

Para aplicar estos postulados a la teoría de la adaptación cinematográfica, debemos considerar que al colocar al espectador en el centro de un conjunto de postulados lo estamos haciendo junto con sus capacidades de observación e interpretación. Un mismo receptor se puede desempeñar de manera muy diferente en cada lenguaje artístico y algunas de sus lecturas pueden resultar más ricas que otras. No obstante, y éste es un punto central del análisis que queremos desarrollar, lo interesante de esta manera interdisciplinaria de interpretar la significación artística es dejar de lado las lecturas privilegiadas y, en consecuencia, que gozan de mayor difusión entre el público, para comenzar a valorar el entramado de significados en la mente singular que interpreta. En una entrevista realizada en 1972, Marguerite Duras, novelista y cineasta, por iniciativa de los entrevistadores Germaine Brée y Jean-Louis Jacquet, intenta reconstruir las historias contenidas en sus novelas pero los recuerdos le juegan una mala pasada: en numerosas ocasiones los hechos narrados en las novelas se confunden con las adaptaciones filmográficas de las que éstas habían sido objeto. El ejemplo revela, en primer lugar, que Duras y sus interlocutores piensan la adaptación cinematográfica como algo más que una mera copia del original y que ilustra una unidad de lectura híbrida, en la cual tanto la novela como la película son elementos constitutivos de la historia que se narra.⁶¹ A partir de aquí, estamos en condiciones de establecer algunas relaciones entre las teorías que venimos repasando y la caracterización de la criatura en la producción de Whale.

Siguiendo la tesis de Heffernan, señalamos que las adaptaciones cinematográficas de *Frankenstein* complementan la novela de M. Shelley; una afirmación que nos proponemos profundizar a partir de lo dicho hasta aquí. Si el corrimiento en el punto de interés de la experiencia artística que proponen las reflexiones teóricas desarrolladas en el siglo XX valora con particular inclinación la reacción del espectador, las relecturas se convierten en el resultado de una experiencia

⁶⁰ En este punto se impone referir Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, cuyos ensayos apuntan a la iluminación de la obra de arte como un mensaje fundamentalmente ambiguo, con gran pluralidad de significados que conviven en una sola unidad y, por extensión, al momento de lectura una instancia en la que el lector participa activamente y ocurre un desplazamiento de perspectivas.

⁶¹ En algunas ocasiones fue la propia Duras quien adaptó sus novelas a la gran pantalla.

artística exitosa y, así, las adaptaciones cinematográficas son una de las posibles, y esperadas, relecturas que puede tener un texto.

El énfasis en el espectador o en la adaptación no implica el olvido de la obra original, sino considerar que la riqueza de una relectura se encuentra en las relaciones entre ambas, la obra y el proceso de su recepción. Si atendemos a las palabras de Barthes, lo interesante es la interacción que una producción artística tiene con los destinatarios que una lectura futura, tal vez como ésta, deba desentrañar. En tal sentido, las dos obras con las que comenzamos nuestro análisis —la novela *Frankenstein* y la película homónima de Whale— representan un ejemplo ideal. Lo señalamos anteriormente, la criatura de la película *Frankenstein* no puede hablar; la significación de esta transformación aumenta desde la perspectiva de Peter Brooks, quien define a la criatura en términos lingüísticos: “[Victor’s] hideous and deformed creature, far from expressing himself in grunts and gestures, speaks and reasons with the highest elegance, logic, and persuasiveness. As a verbal creation, he is the very opposite of the monstrous: he is a sympathetic and persuasive participant in Western culture” (1993, p. 202).⁶² El autor continúa señalando que todo interlocutor de la criatura, incluso el lector, se percata de la contradicción entre su visualidad repelente y su habla persuasiva, hecho que profundiza aún más el rechazo que su imagen genera. Sin embargo, la representación de la criatura que propone la película de Whale enfatiza su fealdad. Heffernan afirma que el film “tries to ensure that the inner self or ‘essential being’ of the monstrous-looking creature will likewise be monstrous, will validate the simplest notion of what a monster is: one whose malformed body proclaims the viciousness of his or her soul” (1997, p.147).⁶³ Siguiendo la tesis de Brooks, la criatura de Whale pierde un componente fundamental de su monstruosidad ya que sus respuestas guturales son las esperadas de su rostro deforme; no obstante, *Frankenstein* es una película de culto del cine de terror, y su criatura no deja de ser un emblema de lo monstruoso tradicional. Sin ánimos de desacreditar la lectura de Brooks, creemos que lo interesante de la caracterización cinematográfica de la criatura de Victor son justamente los contrastes que mantiene con la novela. Las representaciones de los personajes son

⁶² “Esta criatura espantosa y deformada, lejos de expresarse en gruñidos y gestos, habla y razona con la mayor elegancia, lógica y persuasión. Como una creación verbal, él es todo lo contrario de lo monstruoso: es un participante comprensivo y persuasivo en la cultura occidental”.

⁶³ “Intenta así asegurar que el yo interior o ‘ser esencial’ de la criatura de apariencia monstruosa será asimismo monstruoso, validará la noción más simple de lo que es un monstruo: aquel cuyo cuerpo malformado proclama la maldad de su alma”.

elecciones estéticas que dicen mucho de las características de cada lenguaje artístico. Whale comprende muy bien su arte y sabe que pretender contar con imágenes la monstruosidad que la novela dice con palabras es un sinsentido, por ello abandona las palabras y deposita todo el peso en la fuerza de la visualidad.⁶⁴ Si prestamos más atención al significado que la monstruosidad entraña en la novela, el contraste que establece con la adaptación de Whale se profundizará. En consecuencia, es necesario desarrollar algunos de los cambios que tuvieron lugar en los planos de la teoría estética y filosófica del siglo XIX, y que ejercieron su influencia durante la composición de la novela *Frankenstein*.

Ciertos autores refieren la historia de Frankenstein como un mito moderno y la novela de M. Shelley como su inicio. Su clasificación como mito se relaciona con las múltiples adaptaciones que ya hemos citado, pero ¿a qué obedece la *modernidad* de este mito? En el primer capítulo analizamos algunas relaciones de *Frankenstein* con el pasado de la tradición literaria donde se inscribe, particularmente con el mito de Prometeo. En esa instancia identificamos una misma temática en ambas historias: la desobediencia a las normas y sus consecuencias, en este punto interesa considerar, además, una hipótesis más reciente de Jeanne Tiehen (2012), quien propone que lo que convierte a la historia de la novela M. Shelley en un mito de la modernidad es su relación con la racionalización y el método científico. Para la autora, *Frankenstein* logra relacionar temas clásicos con reflexiones que sólo pueden darse en un contexto moderno. No se trata de un cambio temático, sino de un cambio de matriz del pensamiento. Para comprender esta afirmación precisamos tener presente el proceso de secularización del pensamiento y el conocimiento a lo largo del siglo XVII.

La Ilustración devino en una cultura que distinguió al mundo material del de la fe y la religión. La naturaleza ya no era comprendida como uno más de los divinos Libros Sagrados, en su lugar, el método científico y la razón comenzaron a ser los modos de acercarse a ella para extraer conocimientos. En un estudio emblemático acerca del *fantasy* literario, Rosemary Jackson (1981, p. 15) sostiene que entendemos la realidad como lo hacemos gracias a la secularización. Allí indica que la caracterización

⁶⁴ La discusión sobre la medida en que lo verbal y lo visual pueden transmitir o no lo mismo y los límites interartísticos son tópicos antiguos. En términos generales, hasta mediados del siglo XIX la historia abunda en ejemplos sobre la supremacía de la literatura sobre la pintura. Véase: Gabrieloni, A. L. (2004). Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad. Consultado el 23 de febrero de 2018 en <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.WpAxyKinHIU>

de este modo literario, el *fantasy*, se establece por la relación entre el sujeto y lo otro (p. 17). La autora señala que el siglo XVII ha sido muy controvertido porque la ubicación tradicional de lo otro se modifica cuando el mundo natural deja de estar enmarcado por el cielo y el infierno. Las narraciones del *fantasy* ya no pueden encontrar respuestas en regiones sobrenaturales, por lo que sus autores se ven obligados a pervertir la realidad, una realidad ahora marcada por la racionalidad y la evidencia empírica (p.17). En un contexto que comienza a parecer tan organizado, la búsqueda de la fantasía y el terror se vuelca a la consciencia del sujeto.⁶⁵ Esto es posible porque, al debilitarse la influencia religiosa se atenuó también la distinción entre lo material y lo espiritual; el cuerpo y la mente dejaron entonces de estar marcados por los deseos carnales o la voluntad divina (p. 17). Por esta razón, indica Janis McLaren “*the monster`s and body have a strangely tangled relation. The monster`s mind arises from his material body, but matter does not in turn accurately express his mind. Miserably as he is, he continues to be excessively healthy [...] the monster violates the assumptions of sensibility theory*” (2004, p. 41).⁶⁶ Así pues, la relación entre lo feo y lo malo habría dejado de ser evidente. Con la alteración de estos límites se crea una nueva monstruosidad, de la cual la criatura de *Frankenstein* es un ejemplo emblemático.

⁶⁵ Es interesante pensar que, con el advenimiento del psicoanálisis, apareció el concepto de lo siniestro. En el libro: Praz, M. (1988). *La literatura inglesa, del romanticismo al siglo XX*. Buenos Aires: Losada, indica que fue la literatura gótica la primera manifestación de lo que luego fue el inconsciente (p. 12).

⁶⁶ “El monstruo y el cuerpo tienen una relación extrañamente enredada. La mente del monstruo surge de su cuerpo material, pero la materia no expresa a su vez con exactitud su mente. Miserable como es, sigue siendo excesivamente sano [...] el monstruo viola los supuestos de la teoría de la sensibilidad”.

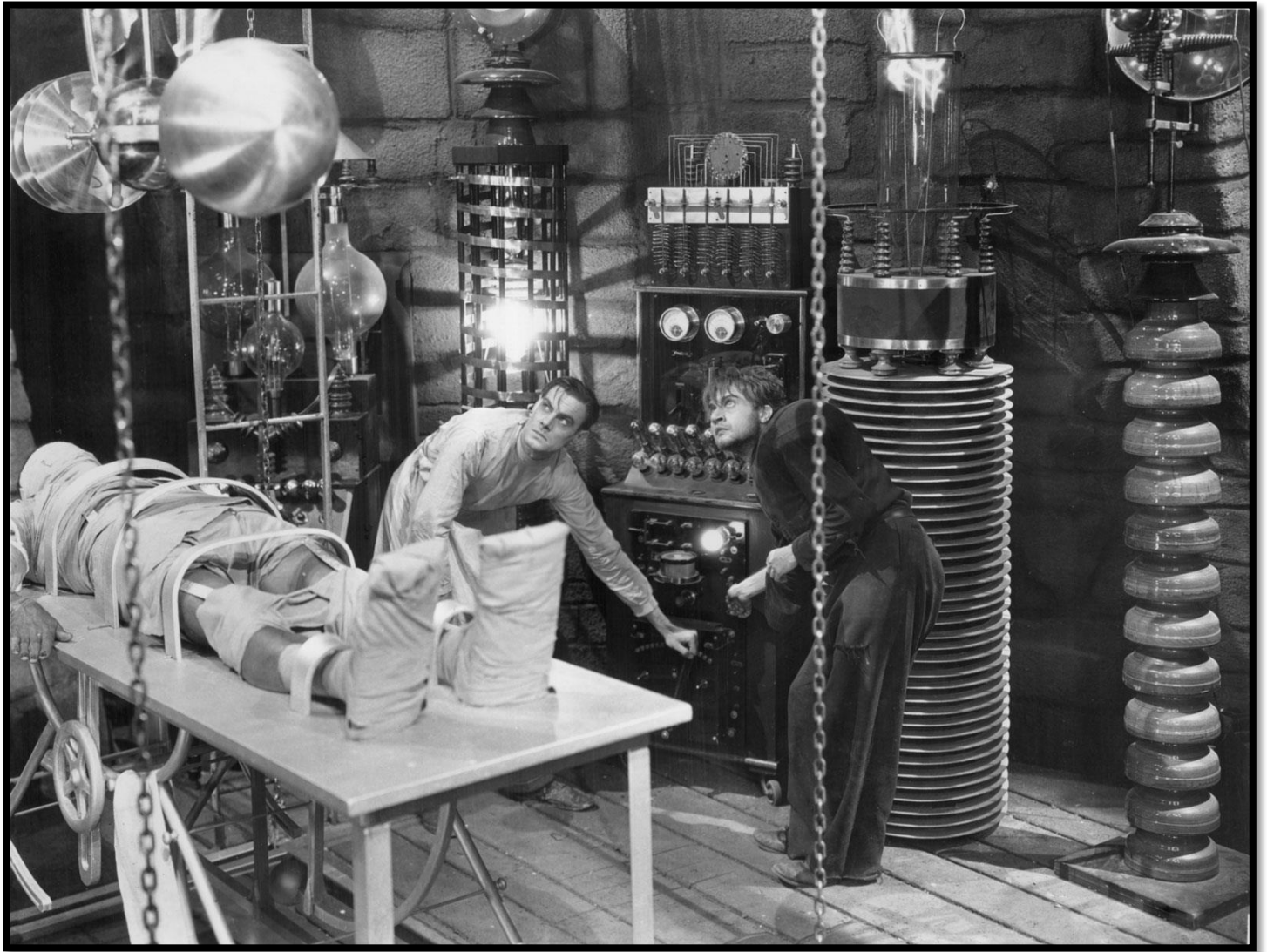


Fig. 5. James Whale, Fotograma de *Frankenstein*, 1931, Universal Pictures Studios, 16mm.

Pero entonces, ¿por qué razón Whale, cien años después del hallazgo de esta *monstruosidad moderna*, decidiría volver a los viejos modos y crear un monstruo tan deforme como torpe y perverso? Podríamos explicar este punto recurriendo a la facultad visual con que el lenguaje cinematográfico puede retratar lo monstruoso pero estaríamos subestimando el poder narrativo del cine. El mismo Whale, finalmente, hizo hablar a su criatura en su secuela *Bride of Frankenstein* (1935).⁶⁷ La extensión así como los objetivos planteados en este estudio impiden que expliquemos cabalmente la pregunta anterior, pero sí señalaremos que la decisión que el director tomó en su película *Frankenstein* es un índice elocuente de la renovada importancia y significación que la visualidad adquirió en el siglo XX.⁶⁸

Hasta aquí, siguiendo la tesis de Jackson, nos hemos referido al *fantasy* como un modo literario, en el sentido de que es una manera de escribir sobre la realidad adoptando una determinada forma genérica. De la cultura secular que comienza a despuntar en el siglo XVII surgiría, en contra de ella, un modo o género literario singular, emparentado con el *fantasy*: el gótico.⁶⁹ Lo mencionamos porque es una manifestación literaria profundamente relacionada con la secularización y, también, porque estableció la estética que daría forma al entorno de *Frankenstein*, así como a una gran parte de sus adaptaciones en el cine, incluida la de Whale.

En relación con dicha estética (en gran medida escenográfica), nos interesa destacar que, hacia fines del siglo XVIII, tendría lugar un *revival* del estilo gótico medieval. Sus huellas más evidentes pueden rastrearse en el llamado neogótico arquitectónico, aunque su influencia se manifestó en muchas otras disciplinas.⁷⁰ Las

⁶⁷ En esta versión, el director tampoco se limitará a contar una historia idéntica a la literaria, por el contrario, reunirá respuestas a interrogantes que atormentan a Victor en el capítulo XX de la obra de Shelley: ¿Qué ocurrirá si creo una hembra artificial? (p. 160).

⁶⁸ Puede consultarse el libro: Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador, visión y modernidad en el S XIX*. Murcia: CENDEAC, que versa sobre el rol de la visión y la observación. Además, se puede consultar: Henschman, A. (2009). The Telescope as Prosthesis. *Victorian Review*, 35, 2, 27-32 ; Teukolsky, R. (2009). *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*, Oxford: Oxford UP.

⁶⁹ Sobre el gótico se puede consultar: Brantlinger, P. (1980). The Gothics Origins of Science Fiction, *NOVEL: a forum on fiction*, 14, 1, 30-43; Smith, A. (2007). *Gothic literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press; Hahn, H. G. (2017). Poetic Meditations on Death: A Gothic and Romantic Literary Genre of the Long Eighteenth Century (1693–1858). *The Scriblerian and the Kit-Cats*, 50, 1.

⁷⁰ Puede consultarse: Hitchcock, H. (1968). *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra; Argan G. C. (1993). *L'architettura italiana del duecento e trecento*. Bari: Edizioni Dedalo.

primeras manifestaciones del gótico literario estaban protagonizadas por los mismos personajes de los romances medievales: caballeros, damas y clérigos, que habitaban en castillos de piedra, bosques oscuros y recintos asfixiantes. Pero, como señalamos, no es sólo una nueva expresión estética sino una reacción en contra de la secularización, razón por la cual sus historias eran intrigas en torno a acontecimientos sobrenaturales que desafiaban la comprensión racional del mundo. De esta manera, el gótico fue un movimiento artístico que permitió volver a tomar cercanía con dogmas sociales que la racionalidad estaba desplazando. Con anterioridad señalamos que la modernidad del mito de Frankenstein se debe a su relación con el método científico pero, luego, identificamos la novela con un género que representa un renovado acercamiento a valores contrarios a la primacía de la razón: las historias pertenecientes al gótico literario representarían un oscilar incómodo entre una manera racional de ver el mundo y el anhelo de una visión tradicional del mismo, en la cual las reglas morales que regían no estaban distorsionadas. En este sentido, *Frankenstein* es un ejemplo paradigmático. Victor es un talentoso químico que consigue dilucidar el secreto de la producción artificial de vida y, a través de ello, el control de la muerte. En el primer capítulo señalamos que el éxito de su labor se debe a la aplicación rigurosa del método empírico pero que el resultado se ve acompañado por numerosos momentos de revelación espontánea: “*some miracle might have produced it, yet the stages of the discovery were distinct and probable*” (Shelley: 1994, p. 50).⁷¹ Gracias a ambos modos de conocer, Victor logra quebrar las reglas del mundo y, en consecuencia, condena su alma. En su prólogo a la edición de 1831, M. Shelley presenta una revelación que está estrechamente relacionada con este punto:

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 vividness far beyond the usual bounds of reverie. I saw—with shut yes, but acute mental vision—I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together [...] 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 (Shelley: 1994, p. 100).⁷²

⁷¹ “Tal vez algún milagro haya posibilitado mi descubrimiento, pero las etapas que recorrí en mi investigación fueron claras y verosímiles”.

⁷² “Cuando apoyé la cabeza sobre la almohada, no me pude dormir, aunque tampoco puedo decir qué pensaba. Mi imaginación, espontáneamente, me poseía y me guiaba, dotando a las

La autora indica que la criatura de Frankenstein causa espanto porque representa la violación de una norma, particularmente, de la divina. Recordemos que el gótico literario rechazó la secularización ilustrada para recuperar valores perdidos: Frankenstein, ebrio de razón, olvida su lugar en el mundo e imita a Dios; la criatura, convertida en espejo, refleja la humanidad distorsionada de Victor y, en esa imagen, encuentra lo monstruoso.

Además de ofrecer luz sobre las intenciones de la autora acerca del significado de la monstruosidad, el fragmento del prólogo que citamos revela un segundo aspecto del gótico literario que denota otra correspondencia entre este género y la estética romántica: M. Shelley nos hace saber que *Frankenstein* fue inspirada por un sueño. No asigna su origen a una fuerza externa, sino que radica el impulso creador en su propio ser. En este esquema, la ensoñación se encuentra ligada a la imaginación y ambas conforman una huida de la realidad. En un contexto como el del siglo XVIII, la crítica radical de la razón implica recurrir, una vez más, a la producción fantástica y sobrenatural. En efecto, la literatura gótica representa un acercamiento a lo irracional. El terror y lo extraño funcionarían como catalizadores de experiencias internas profundas y, algunas décadas después, el programa estético del romanticismo utilizaría la propuesta del gótico literario como una manera de conectarse con ellas. Así pues, las manifestaciones de este género representan escenarios idóneos para expresar y materializar la revolución sensible del romanticismo. Las reflexiones del sujeto romántico lo preparan para contemplar y disfrutar de imágenes que hubiesen causado espanto en el público de épocas anteriores. Esta forma de sensibilidad habilitaría nuevos temas a la par que un tratamiento novedoso de temas antiguos (Fig. 6), tal como se desprende de la representación de la cabeza de la Medusa con la que el pintor Rubens aún llega a asombrarnos hoy en día.

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 profanas, de rodillas junto a la cosa que había juntado [...] Debía ser espantoso, pues tremendamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del Creador del mundo”.



Fig. 6. Peter Paul Rubens (1577-1640), *La cabeza de la Medusa*, 1618, óleo sobre lienzo, 68 x 118 cm, Kunsthistorisches Museum.

Todo lo anterior, del orden de la estética, puede comprenderse de forma cabal en correspondencia con el idealismo alemán de Immanuel Kant, quien propone una relación inédita entre estética y filosofía que, según Nancy y Lacoue-Labarthe, hace posible el pasaje hacia la nueva sensibilidad del romanticismo. Los autores explican que luego de los postulados del idealismo “ya no queda, por consiguiente, a título de sujeto, sino el ‘yo’ como ‘forma vacía’ que ‘acompaña [las propias] representaciones” (2012, p. 145). En la propuesta kantiana el sujeto se vacía de preceptos filosóficos *a priori*, conservando únicamente la función de unidad o síntesis de las ideas en estado puro. Este vaciamiento está acompañado de una promoción del sujeto moral, el cual se define en oposición al sujeto de saber, de manera tal que las creencias suplantán los conocimientos. Para Nancy y Lacoue-Labarthe los románticos hacen una conversión del *sujeto* kantiano, en particular del “sujeto moral, en la idea del sujeto absolutamente libre y, por eso mismo, consciente de sí” (2012, p. 67). Es decir que el sujeto se vuelve libre y la libertad es el lugar de la *consciencia de sí*. El hombre se reconoce como un *ser-sujeto* y su consciencia ocupa el lugar de los conocimientos *a priori*. En su famoso tratado *Kritik der Urteilskraft* [1790], Kant dedica un apartado a un concepto que será central en la estética romántica: lo sublime.⁷³ Se trata de un tipo de sentimiento que parte del exterior pero colma los sentidos del espectador, razón por la que genera una suspensión de las capacidades de comprensión. El romanticismo encuentra en este efecto una piedra angular con la cual fraccionar la exclusividad de la belleza como objeto de placer estético. En relación exclusiva con el concepto de lo sublime, el siglo XVIII nos ofrece un texto que tuvo especial importancia en la aparición del terror en el programa temático del romanticismo: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757] de Edmund Burke. El autor desarrolla un análisis de lo bello y lo sublime, atendiendo a sus efectos particulares, para concluir: “*there is nothing which I can distinguish in my mind with more clearness than the three states, of indifference, of pleasure, and of pain*” (2008, p 42).⁷⁴ La inclusión de imágenes que ya no podían clasificarse como bellas refiere a un anhelo por causar nuevas impresiones en el espectador y, como consecuencia, aumentar su sensibilidad.

⁷³ Se trata de un concepto nodal en la propuesta romántica: el ensayo que ya hemos citado de Praz (1975) indica que lo sublime obró de manera de catalizador en el proceso de disgregación de la teoría neoclásica, atrayendo las emociones más fuertes y los aspectos más irracionales del arte que esta teoría había desterrado (p. 12).

⁷⁴ “No hay nada que pueda distinguir en mi mente con más claridad que los estados de indiferencia, de placer y de dolor”.

En este sentido, el hecho de que M. Shelley alumbrara una historia tan fundamental a través de un sueño, y en particular una pesadilla, es un dato significativo. *Frankenstein* es el fruto de un momento de irracionalidad, que se mantiene vivo en el imaginario social incluso después de dos siglos.

La razón inicial que nos llevó a reflexionar acerca de los efectos de la secularización en la producción literaria romántica fue comprender la significación de la monstruosidad en la novela de M. Shelley para, según señalamos, contrastarla con la adaptación de Whale. En este punto, dicho contraste resulta incluso más revelador. Las motivaciones estéticas, ideológicas, incluso políticas, que nutrieron la creación de *Frankenstein* con todas sus particularidades, promovieron una pregunta acerca de la definición de lo humano que no sólo afecta a la adaptación de Whale, sino que se extiende a todas las producciones que retomaron la historia narrada por M. Shelley. A continuación, caracterizaremos algunas de las particularidades de esta continuidad en el tiempo que proponemos llamar mítica.

La caracterización de *Frankenstein* como una historia en términos modernos requiere del contraste con una interpretación alternativa que la relacione con el pasado. En el primer capítulo, desarrollamos un paralelismo entre la imagen de Victor y la del Titán Prometeo con el objetivo de reconstruir la relación de *Frankenstein* con el mito clásico a base de una correspondencia entre ambas figuras a modo de imagen y reflejo. Pero es cierto que, aun con todos los rasgos que ambos mitos puedan tener en común, las diferencias que los separan entre sí descansan fundamentalmente en las épocas — antigua y moderna— en las que cada uno de ellos se forjó, ya que una definición del mito sólo es posible en consideración de las circunstancias históricas y sociales de su creación. Las mismas, en lo que respecta al romanticismo, fueron evocadas en el primer capítulo de esta tesina. Para completar las actuales expectativas de análisis, necesitamos preguntarnos por el rol que cumplió la construcción y reproducción mítica en el siglo XX, que es, al mismo tiempo, la era del cine.⁷⁵

En este sentido, *The Sense of an Ending* [1967] del crítico inglés Frank Kermode resulta muy revelador. El autor asegura que, en el siglo XIX, se consolida la idea de *final de siglo* como una instancia con sentido universal de apocalipsis. El siglo XX

⁷⁵ La recopilación de ensayos: Winkler, M. (2001) *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, pretende demostrar el interés de la época moderna hacia la Antigüedad, y cómo deviene en objeto de influencias de esta última; por otra parte, el estudio repasa las reflexiones canónicas que se generaron en torno a las representaciones filmicas de mitos antiguos.

materializaría esta concepción “en el renacimiento de las mitologías imperiales tanto en Inglaterra como en Alemania, [...] en el espíritu renovador utópico de ciertas sectas políticas y en el anarquismo de otras” (2002, p. 98). La certeza de un final definitivo, identificado con la conclusión del siglo, hace que la comunidad acepte cualquier tipo de propuesta que insinúe una renovación. Por esta razón, para Kermode la construcción mítica del siglo XX está fuertemente relacionada con los totalitarismos políticos. La vinculación entre la medición del tiempo y la función social que se le atribuye al mito se vuelve aún más pertinente si tenemos presente la tesis de Jacques Le Goff. El historiador francés asegura que “las teorías de las edades míticas, sobre todo, han introducido en el dominio del tiempo y de la historia la idea de período y, aún más, la idea de una coherencia en la sucesión de los períodos, la noción de la periodización” (1991, p. 45). Es decir que, para Le Goff, el mito siempre estuvo en relación intrínseca con la idea de la organización temporal en edades de la historia, y, además “lo que está en primer lugar en litigio con las edades míticas es la idea de progreso [...] con la idea de progreso está también en juego la de civilización” (p. 44). En definitiva, la estructura mítica no sólo permitió que la humanidad organice su memoria en siglos, sino que estableció una identidad para cada período en función de una “época de oro”, pasada, futura o ambas, que indica el camino hacia dónde avanzar para asegurar los ideales del progreso y la civilización.

Esta tesis, a la luz de los postulados de Kermode, explicaría por qué los movimientos totalitarios fortalecieron sus regímenes a través del pensamiento mítico ya que, en un contexto considerado como apocalíptico, la aparición de una propuesta, planteada en términos míticos, representaría el avance hacia el perfeccionamiento de la sociedad. No obstante, Kermode sostiene que esta búsqueda convierte a sus participantes en incompletos y hace que carezcan de una definición propia, están incómodos con su presente pero aún no alcanzan la época de oro que los ilusiona. En definitiva, viven en un período de *transición*. El autor sostiene que las creencias generales sobre la crisis y la transición constituyen mitos que trabajan en la modernidad y “su expresión ideológica es el fascismo; su consecuencia práctica, la Solución Final” (p. 103). De esta manera, los totalitarismos políticos lograrían su cometido no sólo mediante promesas a futuro, sino que consolidarían una propuesta más definitiva que abarca también el presente. Según el autor, el peligro de los regímenes totalitarios es que se percataron de que las ficciones se justifican o verifican por sus efectos prácticos y, en consecuencia, volver realidad una ficción sólo cuesta el trabajo de generar en el

mundo las evidencias que la verifiquen. El resultado, denuncia Kermode, es una deformación de la realidad y los procesos artísticos tienen un fuerte papel al respecto. Como ejemplo, señala que T. S. Eliot, enmarcado en el Modernismo tradicional de la Primera Guerra Mundial, “estaba dispuesto a volver a escribir la historia de todo lo que le interesaba con el objeto de lograr la conformación entre pasado y presente” (p. 111). A partir de todo lo anterior, parecería que el mito se podría calificar como una filtración en la realidad; los sujetos que utilizan el mito en sus discursos se mueven en un escenario sin tiempo ni historia y es precisamente en esta brecha donde logran controlar y manipular el pasado y la sociedad. Luego, señala Kermode, resulta “difícil restablecer la condición de ficticio en algo que se ha convertido en un mito” (p. 112). Y, por esta razón, es responsabilidad de los pensadores, escritores y artistas hacer uso de sus conocimientos de los procesos de ficcionalización para desenmascarar estas alteraciones con intereses políticos. La caracterización de la construcción de poder en los gobiernos totalitarios refleja, particularmente, la fuerza que la función mítica tuvo en el siglo XX, no obstante, también evidencia el carácter de construcción de la realidad que vivimos y las posibilidades que los mecanismos de ficcionalización poseen, incluso fuera del ámbito artístico. En definitiva, el mito, principalmente como fenómeno artístico, atraviesa la identidad de una sociedad por completo.

Luego de este desarrollo, lejos de olvidar el mito de *Frankenstein* que nos convoca, nos interesa destacar las referencias literarias y cinematográficas alusivas al mismo, posibles de abordar en la limitada extensión del presente análisis. Así como en el capítulo anterior abordamos una interpretación de la fuente textual de *Frankenstein*, en el presente rescatamos una de sus primeras adaptaciones cinematográficas con la dirección de Whale, y algunas reflexiones en torno a la adaptación y los procesos de mitificación durante el siglo XX. Pero este recorrido estaría incompleto de no abordar la última referencia objeto de nuestro estudio: la adaptación cinematográfica *El espíritu de la colmena* de Erice. Antes de avanzar en el próximo capítulo con el análisis del ambiente ficcional que constituye a esta última, es muy importante plantear en qué medida la construcción ficcional accede a interpretar la vida humana. Gracias a nuestro recorrido sabemos que, entre los siglos XIX y XX, tuvieron lugar transformaciones revolucionarias en los modos de interpretar las obras artísticas en función de sus autores y lectores, atendiendo al impacto recíproco entre las obras, así como entre ellas y los contextos políticos y sociales de su producción y recepción.

Este último campo de relaciones, donde la ficción se abre paso sin perder —en alguna medida— su asidero en la realidad, nos recuerda lo que Marguerite Duras declara en la entrevista ya citada, y que tuvo lugar hacia la misma época del rodaje del film de Erice: *la realidad* en íntima relación con la verdad no existe; en cambio, cabe hablar de *lo real* como un intento de ilustrar el entramado complejo de interpretaciones y verdades que surgen de la interrelación entre los escritos, películas y recuerdos de un autor que, al fin y al cabo, —concluye Duras— son una misma cosa (Brée: 1972, p. 415).⁷⁶

⁷⁶ La relación realidad-verdad, aunque aquí sea un comentario, es un tema ampliamente estudiado por la filosofía y la historia. Para ampliar se puede consultar el libro: Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta.

CAPÍTULO IV

El espíritu de la colmena y la ensoñación:

la búsqueda del conocimiento en un contexto de censura.

*Nunca he mentado en un libro.
Ni tampoco en mi vida.
Excepto a los hombres. Nunca.*
MARGUERITE DURAS

La película española *El espíritu de la colmena*, al igual que *Frankenstein or the Modern Prometheus* de M. Shelley, sugiere intertextualidades desde el propio título. Éste no se homologa con el título de la fuente literaria que refiere, en su lugar, retoma un concepto que el simbolista belga Maurice Maeterlinck desarrolla en el tratado de entomología *La Vie des Abeilles* [1901].⁷⁷ En este ensayo, el autor desarrolla los resultados de una prolongada y minuciosa observación del comportamiento y hábitat de esas pequeñas criaturas. Sus preguntas interrogan las motivaciones que mueven a estos insectos y, fiel al simbolismo, encuentra en ellas un cuestionamiento del destino de la raza humana. Según señala, lo que mueve al enjambre a adoptar conductas, en ocasiones muy extrañas, es un espíritu que excede cualquier bienestar individual: *el espíritu de la colmena*. La observación de Maeterlinck proporciona un punto de partida conceptual fértil para nuestro análisis, además de reconfirmar la importante intertextualidad potencial que veníamos destacando en el film de Erice. En el mismo sentido, el guion de la película está encabezado por una cita del escritor inglés Thomas de Quincey y, posteriormente, Ana, la niña protagonista de la historia, y sus compañeras de clase leen un poema de Rosalía de Castro. La estructura narrativa también presenta alusiones a *El*

⁷⁷ En la bibliografía se cita la traducción en español *La vida de las abejas* (2008).

Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes. Asimismo, en una escena, Ana revisa un álbum de fotos y entre los rostros conocidos de sus familiares encuentra los de los filósofos Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Como puede apreciarse, la película despliega una serie de estrategias para incorporar una multitud de referencias a autores y obras de distintas áreas del conocimiento. Independientemente de los niveles de influencia que cada una de estas referencias guarda con la historia que el film despliega, la presencia de las mismas pone de manifiesto la importancia del conocimiento y de la cultura como tema central. El espectador puede identificar e interpretar todas las referencias o sólo aquellas que se manifiestan de manera explícita, pero *El espíritu de la colmena* es indudablemente una obra que ofrece múltiples conexiones a otras obras. Con una intertextualidad tan profusa, nuestro análisis implica, en primer lugar, la selección y el recorrido de uno entre varios caminos posibles y, en segundo lugar, insistir en interrogar la naturaleza de la adaptación cinematográfica en un film que, en este caso, es tan distante en términos temporales de la novela de M. Shelley, como distante en términos espaciales de la tradición sajona donde la misma se aloja junto con el film de Whale, dado el origen hispánico de Erice.⁷⁸ En principio, observaremos la relación de *El espíritu de la colmena* con la versión clásica de *Frankenstein*.

La cita de la criatura de Frankenstein en el film español se da a través del cine, más precisamente a través de la proyección de la película *Frankenstein* del recién mencionado Whale, a la que dedicamos gran parte del capítulo precedente. Ana mira la película, tal vez la primera que ve en su vida, y luego no cesa de buscar la respuesta a una pregunta que surge en la pantalla pero se extiende al mundo: “¿Por qué lo han matado?”.⁷⁹ La película es una búsqueda en la cual el consumo de cine, los procesos de lectura y la contemplación de obras de arte, en plural, son herramientas de introspección y producción de conocimiento. En definitiva, el camino que escogemos recorrer en el presente análisis entre el *El espíritu de la colmena* y *Frankenstein*, obedece al reconocimiento de la novela en el origen de una adaptación cinematográfica relativamente reciente, que sugiere múltiples interpretaciones.

⁷⁸ James Whale, director de *Frankenstein*, nació en Inglaterra aunque posteriormente emigró a EE.UU. donde triunfó en el cine de terror.

⁷⁹ Jesús González Requena (1989) sostiene que ésta es la pregunta que guiará la trama (p. 125).



Fig. 7. *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, Elías Querejeta P. C., 1973, S/D, 35 mm.

Interesa destacar que, por lo general, los estudios que recopilan las adaptaciones de *Frankenstein* no incluyen *El espíritu de la colmena* de Erice. Lo cierto es que no existe una recopilación acabada de todas las producciones cinematográficas que se realizaron en torno a la obra de M. Shelley, ya que sus adaptaciones exceden las cinco decenas, razón por la cual el abordaje de su estudio requiere de un trabajo de selección, cuyo resultado es un conjunto de listas orientadas a una finalidad de análisis pero no taxativas. La inclusión del film de Erice en esas listas implica una decisión que puede despertar dudas ya que, lejos de contar la misma historia de la novela, el guion de *El espíritu de la colmena* nunca hace referencia explícita a la obra de M. Shelley, sólo a la adaptación de Whale.⁸⁰ No obstante, interpretar esta obra como una adaptación de *Frankenstein* permite —desde cierto punto de vista— reevaluar los alcances de las ya mencionadas teorías de la recepción y narratológicas, en función del problema de la misma adaptación cinematográfica, que desarrollamos en el capítulo precedente. Dichas teorías ponen en un primer plano la comprensión de la lectura como un fenómeno complejo que excede la particularidad de una obra: el arte se debe a seres humanos cuya capacidad reflexiva consiste en la conexión de ideas. Por esta razón, las obras de arte particulares son porciones de una totalidad integradora del pensamiento. Esta manera de interpretar la producción estética le resta importancia a la repetición fiel de un original para concentrarse en las iluminaciones que una obra puede ofrecer. El asunto central de esta forma de entender la adaptación valoriza que el film estimule a pensar; lo importante no es la acumulación de información, episodios y personajes transpuestos desde el texto fuente sino las reacciones que genera en sus espectadores. Una de las consecuencias de este esquema es la ausencia de lecturas unidireccionales. Jaime Pena (2004) señala que “[en *El espíritu de la colmena*] abundan las referencias literarias y fílmicas, por lo que no cabe reducir su lectura a una interpretación unívoca y reduccionista” (p. 44). Pareciera que este film nos advierte a cada paso lo fácil que es abandonar el camino que seleccionamos y, a la vez, lo importante que es no hacerlo.

Antes de proseguir nuestro recorrido, es necesario aclarar un punto que puede generar confusión en el momento de relacionar el contexto de producción de *El espíritu de la colmena* con lo desarrollado en el capítulo precedente. Las teorías literarias que citamos implican un desplazamiento de la importancia tradicionalmente otorgada al

⁸⁰ Acaso debería decirse: pese a la omisión explícita de la novela de Shelley durante el film, ya que en *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*, Jaime Pena (2004, p. 31) afirma que Erice escribió el guion luego de haber releído *Frankenstein*.

hacer del autor para concentrarla en el plano de la recepción del proceso literario. En síntesis, con términos de Barthes: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (1968, p. 5). No obstante lo anterior, en el campo de la producción cinematográfica, señala Domènec Font (2002), la figura del autor continúa siendo la clave del cine moderno y *El espíritu de la colmena* pertenece a la categoría *cine de autor*. Pareciera que, en el siglo XX, los postulados de la crítica literaria y las categorías del cine están en disonancia excepto porque, siguiendo a Font, la defensa de la modernidad a favor del *cine de autor* no debe entenderse como culto a la personalidad, sino como la necesidad de recuperar una determinada concepción de cine que se había perdido por la influencia de las fórmulas narrativas estipuladas por las grandes productoras, principalmente Hollywood. La categoría de autor implicaría así una reivindicación de la subjetividad creadora del individuo y, según Font, uno de los mayores logros de la modernidad que, precisamente, consistió en dar origen a un espectador activo y reflexivo. Mantengamos este postulado en mente ya que, como veremos más adelante, la mirada del espectador es un tópico central en *El espíritu de la colmena*.⁸¹

⁸¹ Para profundizar en las reflexiones en torno a la mirada del espectador se pueden consultar: Crary, J. (1988). *Techniques of the Observer*. *October*, 45, 3-35; Fried, M. (2000). *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros. Así como los ya mencionados: Crary (2008); Henchman (2009); Codell (2011).



Fig. 8. Fotograma de *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, Elías Querejeta P. C., 1973, 35 mm.

Las realizaciones de Erice no suelen ser consideradas en contextos académicos, aunque su país las ha recuperado como monumentos culturales. Gran parte de los estudios críticos españoles sobre este realizador se dedican, principalmente, a sus tres largometrajes y fueron recopilados en volúmenes que conmemoran el aniversario del estreno de cada uno de ellos: *El espíritu de la colmena*, en 1973; *El sur*, en 1983; y *El sol del membrillo*, en 1992. Es indudable que las películas de Erice representan hitos importantes de la cultura española, podría sugerirse tal vez que ofrecen una especie de revelación, a la que es preciso volver. Este retorno reflexivo es central en la película que estamos analizando ya que, si bien fue estrenada en 1973, narra una historia ambientada en la década de 1940. Pena indica que Erice nos introduce “en el escenario de España del franquismo: un país sumido en una estruendosa derrota moral en el que el tiempo parece haberse detenido” (2004, p. 20). La película fue rodada en los últimos años del franquismo pero el director elige situarla en la primera época del régimen, luego de la Guerra Civil Española, por lo cual el momento en que ocurren los hechos del film reviste un carácter inaugural. En la década de 1940 en Europa estaba ocurriendo la segunda Guerra Mundial, es decir que el momento histórico en que el film transcurre refleja, además, un contexto de devastación y muerte.

En *El espíritu de la colmena*, Erice despliega “su inclinación hacia las atmósferas intimistas, los espacios cerrados y los tiempos muertos” (Pena: 2004, p. 17). Estos elementos constitutivos de la narrativa del director se manifiestan en un escenario melancólico que se corresponde con la memoria de toda una sociedad.⁸² El ambiente del film está caracterizado por espacios, personas y relaciones ausentes que se preservan a sí mismos mediante un pacto de silencio. Ana, que es una niña pequeña, descubre la muerte en la pantalla y comprende que la ausencia acontece en el lugar de lo que desaparece. El cortometraje de Erice titulado *La Morte rouge* (2006), permite establecer un paralelismo entre Ana y el niño que el director supo ser. Dicha producción narra la primera incursión de Erice en un cine, en el año 1946, y explicita un contexto semejante, desolado y silencioso, al que estamos señalando: la muerte en la pantalla aterró a Víctor pero los adultos a su alrededor observaban tranquilos y atentos, parecían guardar un secreto que él desconocía y, como indica la voz en *off* del film, mientras tanto la ficción permitió que “el miedo se desplegara más allá de la pantalla prolongando su eco en el ambiente de una sociedad devastada” (*La Morte rouge*, 2006).

⁸² Es interesante mencionar que Ana encuentra una de sus revelaciones más impactantes en una construcción abandonada — en ruinas— como las mencionadas en el segundo capítulo (pp. 28-29).

De una manera similar, *El espíritu de la colmena* tampoco es un mero registro histórico de un momento determinado, sino que intenta dar cuenta e introducir al espectador en los secretos de la sociedad de una época, sin revelárselos directamente. Para lograr este ambicioso cometido, la obra utiliza varios recursos, entre los cuales uno de los más fundamentales es la construcción de una *atmósfera suspendida*.

Buena parte de la configuración de sentido del guion se basa en la elección de elementos visuales que, además, fortalecen la vocación intertextual de la obra. Sus interiores y personajes nos recuerdan a aquellos retratados por el pintor holandés Johannes Vermeer y el español Francisco de Zurbarán, principalmente en lo que concierne a los aspectos lumínicos y compositivos. Entre estos últimos podemos resaltar las vidrieras como fondo en los ambientes interiores y la preponderante luz amarillenta, dos aspectos muy alusivos al título del film (Fig. 9).

Isabel Arquero Blanco (2012) señala que, en el rodaje de la película, Erice hacía uso de pinturas de Vermeer y de Rembrandt para explicar sus escenarios. Francisco J. Arnaldo Alcubilla (2004) también identifica la inspiración del director en los fondos vastos y brumosos de Friedrich.⁸³ Todas estas referencias pictóricas convergen en la película para crear ambientes de luces tenues y difusas atravesadas por personajes que parecen fantasmas. Arquero Blanco señala que Erice, al igual que Claude Monet, realiza experimentos con la luz: mantiene el mismo encuadre, en cuyo interior plasma variaciones de luz que aspiran a transformar el espacio a través del tiempo. Ambos —el pintor y el cineasta— intentan representar la transformación de aquello que parece mantenerse igual, pero el lenguaje filmográfico de Erice, a diferencia del pictórico de Monet, se compone, indefectiblemente, con el avance del tiempo y deja de ser un ejercicio técnico para devenir un elemento narrativo. El ambiente de *El espíritu de la colmena* se sirve, principalmente, de recursos lumínicos y sus variaciones, y elementos de distorsión de los mismos —el avance del tiempo, vidrieras (Fig. 9) y brumas (Fig. 10)—, que imprimen un dinamismo pausado, casi imperceptible, que conecta al espectador con un mundo onírico.

⁸³ Pintor aludido en el segundo capítulo, en tanto su obra se caracteriza por la inclinación romántica hacia las ruinas y el sentimiento de melancolía que de ellas emana (p. 28).



Fig. 9. *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, Elías Querejeta P. C., 1973, 35 mm.

Similar a la tensión entre una imagen y sus lentos cambios por acción del tiempo y la luz, el ambiente suspendido en la historia política a la que el film refiere y la búsqueda de respuestas de una niña que aún no conoce la muerte representan la tensión entre esas dos fuerzas que articulan la sociedad: lo singular y lo colectivo. La película alude a la guerra y su memoria cultural pero lo hace en relación con sus ausencias. Esta supresión permite dirigir la mirada a orientaciones más secretas: la narración no se construye como un tablero donde los intereses políticos encarnan acciones concretas, sino que presentan un universo en busca de respuestas a través de sus vacíos. Por esta razón, los films se caracterizan por un lenguaje autorreferencial y así se renuncia a poner en primer plano la dimensión histórica que la inspiró. Este es un gesto controvertido porque el cine moderno, incluido el círculo intelectual al que perteneció Erice, trazó un compromiso con el cine realista. Nos interesa aquí destacar que dicho compromiso no impide a Erice, como se señaló, ubicar en sus films la referencia histórica en un segundo plano.



Fig. 10. El espíritu de la colmena, Víctor Erice, Elías Querejeta P. C., 1973, 35 mm.

En *Paisajes de modernidad*, Font señala que el neorrealismo italiano de posguerra, supone una nueva mirada sobre el mundo y reflexiona sobre la problemática moral de la historia y las catástrofes colectivas (2002, p. 32).⁸⁴ Una de las innovaciones más emblemáticas de este movimiento fue abandonar los estudios de producción, con sus decorados y equipamiento, sacar la cámara a escenarios reales y adaptar sus atmósferas a paisajes y luz naturales.⁸⁵ Para representar un cine más cercano a lo real, el neorrealismo propone un retorno al documental y, al mismo tiempo, adquiere importancia la dimensión particular de la vida. En un contexto socio-político en ebullición, el mundo, señala Font, se vuelve una imagen dispersa en lugar de una representación unilateral y la narrativa cinematográfica se apropia de esa densidad (p. 32). El neorrealismo encarna una responsabilidad de denuncia que será retomada con posterioridad, pero también desencadenará un debate entre los que defienden el realismo de los contenidos, cercanos al documental tradicional, y los que proponen un realismo de estilo, que ahonda en testimonios particulares (p. 179). *El espíritu de la colmena* mantiene afinidad con la segunda postura, la cual implica una dimensión intimista, que nos conecta con los secretos y silencios de cierta realidad social. Pena señala que “no es de extrañar, entonces, que Erice destaque del realismo crítico italiano su capacidad para extrapolar circunstancias individuales [de vidas particulares] cara a una visión integral del mundo” (2004, p. 16). No obstante, el carácter suspendido del guion, que lo hace asimilable al sueño, no se debe únicamente a una decisión estilística, por más crítica y reaccionaria que sea. No es un detalle menor que *El espíritu de la colmena* aluda al inicio del régimen franquista y, también, fuera rodada en los finales del mismo y que, de una manera similar, *La Morte rouge* refiera al mismo momento histórico a pesar de haber sido filmada en el siglo XXI. Las historias de estos films, las ficcionales y, también, aquella de la filmación del largometraje, ocurren en un régimen de facto y se desarrollan en una España que no avanzará hacia un régimen democrático hasta poco después de la muerte de su dictador, Francisco Franco, en 1977. En este contexto, la censura se ejerció de manera estatal por la Junta de Censura. Las restricciones fueron mayores con las producciones fílmicas por tratarse de un medio de comunicación

⁸⁴ Font sostiene que este período abarca desde las producciones de André Bazin y Siegfried Kracauer hasta las de Pier Paolo Pasolini (180). Además, podemos considerar la opinión de Jacques Rivette que, en un ensayo sobre *Viaggio in Italia* de Rossellini: (1955). Lettre sur Rossellini. *Cahiers du Cinéma*, 45, 50-63, se refiere a su contexto histórico como un bosquejo y al realismo de Rossellini como *la única pintura real de nuestro tiempo* (p. 60).

⁸⁵ Un ejemplo emblemático de estas incorporaciones en la producción cinematográfica es la, recién mencionada, película *Viaggio in Italia* de Rossellini.

masiva; los guiones cinematográficos estuvieron condicionados hasta 1976: la omisión se convirtió en una compañera obligada de los realizadores. Esta realidad brinda un nuevo significado a los silencios de *El espíritu de la colmena* y a la narrativa onírica e intimista de Erice. Es decir, el estilo en estos films se presenta como significativo.

Hasta el momento, hemos ahondado en la construcción de la atmósfera de *El espíritu de la colmena* y su relación con la dimensión histórica que la inspira. A grandes rasgos, las decisiones estéticas del director encarnan una tensión entre un relato que retrata las emociones de sujetos particulares y, fiel a su legado neorrealista, una pregunta sobre la memoria colectiva.⁸⁶ En lo que se refiere a este último aspecto, la intromisión de la dimensión mítica será central en la poética de Erice.⁸⁷ Kermode, cuyos postulados repasamos en el tercer capítulo, ilumina de manera particular la relación entre los mitos y los totalitarismos. El autor señala que la visión apocalíptica promovida por los regímenes totalitarios a inicios del siglo XX, generó una falsificación de la historia y extendió la creencia sobre que la salvación sólo podía encontrarse en un futuro absolutamente divorciado del pasado. Kermode sostiene que el siglo XX utilizó el mito como una herramienta de control, ya que una población desesperada puede ser objeto de atrocidades a condición de sobrevivir. Para el autor, la sociedad sella un pacto con el mito del Apocalipsis, cuya consecuencia es el silencio y la suspensión de la reflexión. Kermode insiste en que los intelectuales y conocedores de los mecanismos de construcción ficcional deben desentrañar las creaciones míticas para dismantelar las fuerzas autoritarias de aquellos que los utilizan para aumentar su poder. La narrativa de Erice, por el contrario, presenta al mito como la clave para cuestionar el silencio de la censura.

En *El espíritu de la colmena*, el primer encuentro de Ana con el mito, particularmente el de Frankenstein, le otorga un conocimiento muy valioso que le permite comprender el secreto oculto en su entorno y la conecta —a la vez que la

⁸⁶ En este punto resulta interesante considerar la tesis del artículo ya citado de P. Ricoeur (2000), donde realiza una defensa de construcción de una verdad filosófica, y de la dimensión enunciativa, en oposición a la pretendida verdad objetiva del método historiográfico. Así como el libro de Nora P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce, donde desarrolla los efectos que la revolución industrial y la globalización, y el desarrollo de la historia como disciplina, trajo a la memoria del individuo y su comunidad. Ambos aportes están dedicados a la relación entre historia y memoria y son fundamentales para comprender los alcances de esta *memoria colectiva*.

⁸⁷ Es interesante considerar las opiniones de Erice sobre la narrativa de sus producciones, para ello se puede consultar la entrevista: (1973). Víctor Erice por Víctor Erice sobre *El espíritu de la colmena*. Recuperada el 13 de febrero de 2016 en <http://www.cineclubsadell.org/recursos/recursos/doc27.pdf>

distancia— con la sociedad, en tanto ella comienza a recorrer un camino que esa misma sociedad vedó: el de la reflexión y el conocimiento. Para Erice, el mito no es adoctrinador sino un estímulo para la búsqueda intelectual. Puede parecer que ambas perspectivas sean incompatibles pero, como mencionamos anteriormente, la alta densidad y profusión de lecturas que conforman la realidad moderna permiten su convivencia sin alcanzar una verdad definitiva que, por cierto, siempre se nos escurre de las manos.

Las reflexiones de las últimas páginas partieron, precisamente, del gesto de rememoración que inicia el film: la decisión del director de volver la mirada hacia treinta décadas atrás. Como señalamos anteriormente, el momento histórico que contextualiza al relato tiene una importancia socio-política central, tras las breves alusiones al mismo, nos interesa una segunda línea de análisis que se desprende asimismo de ese acto de rememoración. Esta línea encuentra en la leyenda “Érase una vez...”, con la que el film comienza, un punto de partida muy apropiado: las memorias de infancia de Erice.

El paralelismo que señalamos entre las historias de Ana y la narrada en la *La Morte rouge* evidencia lo pertinente de esta propuesta de análisis. Ambas producciones cinematográficas ocultan su referencia autobiográfica aunque se basan en memorias personales para retratar el poder de la representación cinematográfica como medio de reflexión. En este sentido, la noción de mito tiene un rol fundamental. El guion del cortometraje narra cuando, en la década del 40, Erice asistió a su primera proyección de cine y conoció la muerte por primera vez. Tanto *El espíritu de la colmena* como *La Morte rouge* son historias iniciáticas y representan momentos de revelación luego de los cuales los protagonistas no volverán a ser los mismos.



Fig. 11. James Whale, Fotograma de *Frankenstein*, 1931, Universal Pictures Studios, 16mm.

Sabemos gracias a Pena que, cuando Erice eligió el tema para el guion de *El espíritu de la colmena*, recortó un fotograma de la película Frankenstein de Whale y lo colocó a la vista, encima de su mesa de trabajo. La imagen, una de las más conocidas, reproducía el encuentro de la criatura con una niña a orillas del río (Fig. 11). Erice señala: “una mañana, al contemplar una vez más ese fotograma, sentí que allí estaba contenido todo. Aquella imagen podía resumir, en el fondo, mi relación original con el mito” (Citado en Pena: 2004, p. 32). Notemos la capacidad de condensación que el director asigna a este fotograma, idea según la cual la experiencia compleja de la vida puede concentrarse en una única imagen. Pena observa que la idea de que un fotograma pueda contenerlo todo parte de un razonamiento mítico porque supone que la presencia de un único disparador puede encarnar una reflexión que interpela interrogantes de carácter ontológico e iniciáticos (p. 32). Al considerar el ejemplo del fotograma que hemos citado y la centralidad que la proyección y expectación cinematográfica tiene en las obras de Erice, podemos considerar que en los films de este director la posibilidad de esta unidad mítica se concreta en el arte cinematográfico. Según Pena, esto explicaría que Erice conciba el cine como una forma particular de conocimiento (p. 32). A partir de esta premisa, la narrativa del director español articula un método de indagación que tiene su centro primordial en, según sea el caso, la mirada de Ana o la del niño que él mismo fue en la oscuridad de una sala de proyección.

La centralidad del cine en las producciones de Erice impregna su obra con un lenguaje autorreferencial: es una reflexión sobre el poder de la expectación cinematográfica en su público. Por esta razón, *El espíritu de la colmena* presta mucho interés a los ojos y la mirada, que funcionan como una metáfora de la cámara que filma.⁸⁸ Si bien, para Erice, el momento de revelación es el más importante de toda experiencia mítica: “luego, a medida que uno crece, lee libros, ve más películas, se convierte en un espectador más o menos consciente, y la experiencia iniciática queda trascendida, completada por la experiencia cultural” (Citado en Pena: 2004, p. 451). Así, esta experiencia se nutre de otras y se crea una red que se entrelaza con la cultura, lo cual sitúa a la persona en perspectiva respecto de su comunidad de pertenencia. Para analizar este fenómeno, es interesante considerar el lugar que *El espíritu de la colmena* y *La Morte rouge* otorgan al momento de proyección cinematográfica porque, durante el mismo, la sala de cine implica un ritual que establece las condiciones perfectas para

⁸⁸ Puede consultarse el estudio de Jordan, I. (1977). *La couleur du rêve (l'esprit de la ruche)*. *Positif*, 02, 190, o el estudio de Pena (2004) que lo retoma.

construir un sujeto cultural. En un ensayo de 1975, Barthes señala que al asistir a la proyección de una película “todo ocurre como si, incluso antes de entrar a la sala, ya estuvieran reunidas las condiciones clásicas de la hipnosis: vacío, desocupación, desuso, no se sueña ante la película y a causa de ella; sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador” (1992, p. 350). De esta manera, en la sala aislada de los ruidos y de la luz exteriores, el sonido y los reflejos del proyector, e incluso el terciopelo de las butacas, orientadas de frente a la pantalla, generan una suspensión de la realidad que Barthes asimila a la hipnosis, en tanto sustraen al sujeto del espacio y el tiempo cotidianos. El impacto es tan efectivo que, señala el autor, los espectadores se predisponen a experimentarlo desde antes de asistir a la proyección, orientando su conciencia a un ritual que incidirá de manera singular en la capacidad de atención de cada uno de ellos. Además de este ritual que nos conecta con los sueños, la imagen proyectada, dice Barthes, tiene una relación directa con lo ideológico. El autor señala que “lo real, por su parte, no conoce más que las distancias, lo simbólico, no conoce más que máscaras; tan sólo la imagen (lo imaginario) está próxima, sólo la imagen es ‘real’” (p. 353). La proyección cinematográfica, en definitiva, es un ritual que implica el aislamiento del individuo respecto de todo estímulo de la vida cotidiana, asegurando su exposición a una construcción ambiental tal, que el mismo queda solo frente a la obra y así se asegura una impresión maximizada.

El guion de *La Morte rouge* da un lugar central al ritual de la proyección cinematográfica y cuenta extensamente la historia del lugar donde Erice contempló su primera película. Se revela que esa sala de cine a la que asistió de niño, el Gran Kursaal, en sus primeros años fue un casino que vivía el esplendor de la vida social de lujo pero —señala el guion— cuando llegó su declive, el cine le dio una vida de sueños. Su decadencia material, relacionada con lo efímero, fue el hogar de una sala de proyección que conectó a los espectadores con un ritual similar al sueño, aislado del tiempo y el espacio, el edificio se relacionó con lo eterno. Asimismo, en *El espíritu de la colmena* la proyección cinematográfica tiene un papel tan central que, por obra de la poética autorreferencial de Erice, se duplica: somos espectadores de la proyección de una película donde tiene lugar la proyección de otra película. Nuestra mirada se desplaza de la pantalla donde vemos el film de Erice a las miradas del público cautivado por la pantalla que aparece en dicho film. Arquero Blanco indica que “las caras absortas de los espectadores reflejan, como en un espejo, la narración inquietante y sugerente del maestro de ceremonias de una película llegada de muy lejos, como si estuvieran

sumergidos en un estado de encantamiento” (2012, p. 83). En la escena aludida, los rostros de los espectadores no sólo evidencian el ritual de proyección y sus efectos, sino que, además, nos permiten recuperar un aspecto fundamental para comprender la complejidad del fenómeno. Erice coincide con la teoría de Barthes al sostener que, si bien el poder de la proyección sería tan potente como para arrastrar al individuo a la reflexión, la misma no se impone a la conciencia del espectador sino que se acerca a ella y la hace dialogar con la conciencia del espectador.

La escena de *El espíritu de la colmena* citada en el párrafo anterior es muy valiosa para esta reflexión, ya que el espejo al que se refiere Arquero Blanco no sólo evidencia la influencia que el estímulo característico del cine tiene en los espectadores, sino que también muestra los modos particulares en que cada individuo se apropia de la experiencia. Algunas páginas atrás citamos una escena de *La Morte rouge* donde el protagonista aparta los ojos de la pantalla y, como indica la voz en *off*, descubre que los adultos a su alrededor estaban “atentos pero impasibles, parecían no afectarles las muertes que tenían lugar delante de sus ojos”. En ese momento, el niño descubrió que los otros debían saber algo que les permitía relacionarse con el film de manera diferente a cómo él lo hacía (Fig. 12).

En función de la diferencia entre la fecha de rodaje del film y el momento de su ambientación y, para comprender esta elección del director, nos propusimos trazar dos líneas de análisis que atravesaron las esferas de lo colectivo y de lo individual implícitas en la obra de Erice. La primera de esas líneas, relacionada con la memoria colectiva, aborda la importancia del contexto histórico en cuestión y, la segunda, una experiencia individual conservada entre los recuerdos de infancia del director. A pesar de las diferencias que presentan entre sí, ambas líneas —cada una por su lado— nos permiten identificar dos aspectos fundamentales de la poética de Erice: la suspensión del contexto espacio-temporal de la historia narrada, y la relación de los procesos de reflexión y producción de conocimiento con la dimensión mítica de un imaginario social. En palabras de Pérez Perucha, “el filme de Erice se articula en base a dos núcleos expresivos que se nutrían mutuamente: el análisis histórico, testimonio de primer término y las condiciones de surgimiento del mito” (2005, p. 127). En un artículo de 1983, Ángel Fernández Santos señaló que, al suspender la referencia histórica, Erice creó una mutación violenta en el tiempo del relato. Como consecuencia, la historia no transcurre en la pantalla sino en la conciencia de cada espectador. Así, éste no contempla el film con sus ojos, sino con una mirada secreta, relacionada con un tiempo

poético también secreto, que existe en cada ser humano: el mito. Es decir que las dos características que rescatamos de la poética de Erice, en verdad, están conectadas entre sí y constituyen la atmósfera suspendida del film. La ficción implica la construcción de una nueva lógica del mundo; las diferencias entre ésta y la realidad deja a la vista esos *agujeros negros* que reconocemos —por mencionar un ejemplo— en el descubrimiento de la muerte que experimentan Ana y Erice. Este tipo de narrativa permite configurar el “mito y el cine como factor exógeno de supervivencia, con el que formar parte de un acuerdo social y abandonar el restringido y excluyente marco familiar” (Pérez Perucha: 2005, p. 127), así como entrar en contacto con los secretos de una comunidad y cuestionar las verdades que cierto círculo familiar, en su dimensión singular, pudo haber consolidado.

Como pudimos apreciar, la conversión de una experiencia individual en una colectiva suele convertir los acontecimientos artísticos en factores centrales. Siguiendo a Font, advertimos que entre los objetivos del cine moderno se encuentra el de evidenciar el fuerte poder de reflexión implícito en la ficcionalización y la ilusión narrativa: la enunciación, sus particularidades y consecuencias tuvieron una importancia máxima. En este punto, retomamos el inicio de este capítulo, ya que la exploración que el movimiento moderno hizo de las enunciaciones (en plural) partió de las teorías sobre la intertextualidad surgidas hacia la segunda mitad del siglo pasado y que consideramos necesario recordar. Ahora es necesario volver a Marguerite Duras en relación con su concepto de “escritura-fílmica” para complementar previas reflexiones en torno a dicha intertextualidad, antes de arribar a las conclusiones finales de este estudio.



Fig. 12. *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, Elías Querejeta P. C., 1973, 35 mm.

Escritora y cineasta, Duras representa un ejemplo emblemático para ilustrar los cruces entre la escritura y la realización audiovisual del siglo XX, tal como los comprendemos aquí. En una entrevista realizada en 1980, la autora de *L'Amant* señala que hacer guiones es escribir lo que no puede ser visto (citado en Kopal: 1990, p. 115). Es una afirmación curiosa si tenemos presente que los guiones, en un principio, son herramientas funcionales a la producción visual. Quizá lleguemos a comprenderla en mayor profundidad si recuperamos un comentario del director Alain Resnais a la misma Duras, mientras ella trabajaba en el guion de *Hiroshima mon amour* (1959), primer e inolvidable aporte de la autora al cine: “no te preocupes por mí, olvida la cámara, escribe literatura, escribe como si estuvieras haciendo una novela” (citado en Kopal: 1990 p. 116.). La idea del director, agrega Duras, era rodar el guion del mismo modo que un compositor le habría puesto música a una obra. Ella que, hasta el momento había sido exclusivamente novelista, sintió consternación ante el desafío de producir para un nuevo arte, gesto que evidencia una pregunta sobre las capacidades requeridas por cada lenguaje artístico. La respuesta a esta vacilación, brindada por un realizador audiovisual como Resnais, resuelve la convivencia y el diálogo entre el lenguaje y la revelación, fundamental para la posterior creación artística de Duras, en tanto la escritura, incluso la de un guion, transcurre en terreno literario.⁸⁹ Los guiones de esta autora no se reducen a una descripción de las imágenes o diálogos de una historia. La imagen no condiciona la literatura ni viceversa; se crea en cambio un espacio en el cual conviven ambos lenguajes y que Duras llamó “escritura-fílmica”. Como resultado, en el film de Resnais se refleja una separación entre las imágenes y las voces que amplían los significados posibles. La conclusión final será la construcción mental que el espectador haga de ellos. Además de ser una muy interesante reflexión en torno a la intertextualidad y acerca de las posibilidades de las adaptaciones, este concepto de Duras resalta la importancia fundamental de la enunciación, a la vez que ilustra la profunda complejidad que la modernidad identificó en la realidad: los códigos de significación son muchos, muy complejos y se encuentran presentes en un mismo instante. Sólo un sujeto muy atento podría encontrar un camino de lucidez en un mundo completamente impenetrable; el cine y la literatura, al abandonar las tramas lineales, devienen en un tipo de conocimiento capaz de representarlo. La historia de la Ana de Erice y su

⁸⁹ Con posterioridad, la autora siempre realizará un trabajo de post-filmación, que implicará la publicación de sus guiones posteriores, con el propósito de mostrar su naturaleza textual y, así, y devolverles esas instancias de reflexión prolongada que ella consideraba que los mismos merecían, más allá del tiempo cinematográfico que excede la voluntad del espectador.

búsqueda entre los silencios que la rodean es una ilustración de esta trayectoria sin indicaciones aparentes de dirección, sólo el eco de una historia olvidada que el cine trae al presente.

Las interpretaciones comprendidas en este capítulo son sólo unas pocas en relación con la gran cantidad de líneas de análisis que sugiere una obra como *El espíritu de la colmena*. Hemos seleccionado esta perspectiva en particular, y no cualquier otra, porque nutre la reflexión a lo largo de los cuatro capítulos que conforman esta tesina: la representación, los fines y la continuidad del mito a través de sus adaptaciones literarias y audiovisuales. Por encima de las particularidades desarrolladas en cada capítulo, podemos afirmar que lo propio de la referencia mítica es la capacidad para articular el orden individual y el comunitario. Cuando se accede al mito se accede a las verdades ocultas, silenciadas, disfrazadas en una sociedad. El logro más valioso de *El espíritu de la colmena*, y que vuelve al film un punto de referencia para las obras que se reconocen sus sucesoras, es la capacidad de sugerir, con un lenguaje velado, una verdad encriptada en la comunidad. La referencia a *Frankenstein* se da en esta misma dirección, ya que lo mítico en la película de Erice se conecta con la novela de M. Shelley y las concepciones allí contenidas, aún hoy incisivas sobre la identidad y la definición de lo humano. Isabel Arquero Blanco recupera un testimonio que ilumina los modos en que el mito se presenta en la obra de Erice: en el documental *Huellas de un espíritu*, Carlos Rodríguez (1998) señala que, durante el rodaje, le pidió a Erice que no tomara un primer plano de la criatura para evitar destacar las diferencias con el Boris Karloff de Whale; para Rodríguez, ese momento de la película hace que la ficción se convierta en simulación y, en consecuencia, amenaza con deteriorar al mito (2012, p. 569). La versión final de la película evidencia que Erice ignoró el consejo (Fig.13).

El consejo de Rodríguez fue vano en un contexto como el de *El espíritu de la colmena*, donde la diferenciación entre la realidad y la ficción, la historia y el mito, lo individual y lo comunitario se diluye en un todo cuya interpretación comienza y termina (si termina) en la conciencia de los espectadores. Ana Torrent, actriz que interpreta a la protagonista, explica que no comprendía porqué debía llamar con un nombre diferente a sus compañeros cuando estaba encendida la cámara: la actriz no comprendía la diferencia entre ficción y realidad: la realidad le reclamó los nombres ficcionales a los personajes, Ana fue *Ana* incluso antes de escribirse el guion que narra su propia historia. También lo hizo con el rostro emblemático de la criatura, pero no perdió el poder de activar nuestra reflexión. El mito, para Erice, es como un espejo donde, en lugar de ver

nuestro propio rostro, nos sorprende el rostro de un monstruo que, a su vez, nos mira. El espejo, lugar de un encuentro inesperado, es un escenario perfecto para dar comienzo a una interrogación.

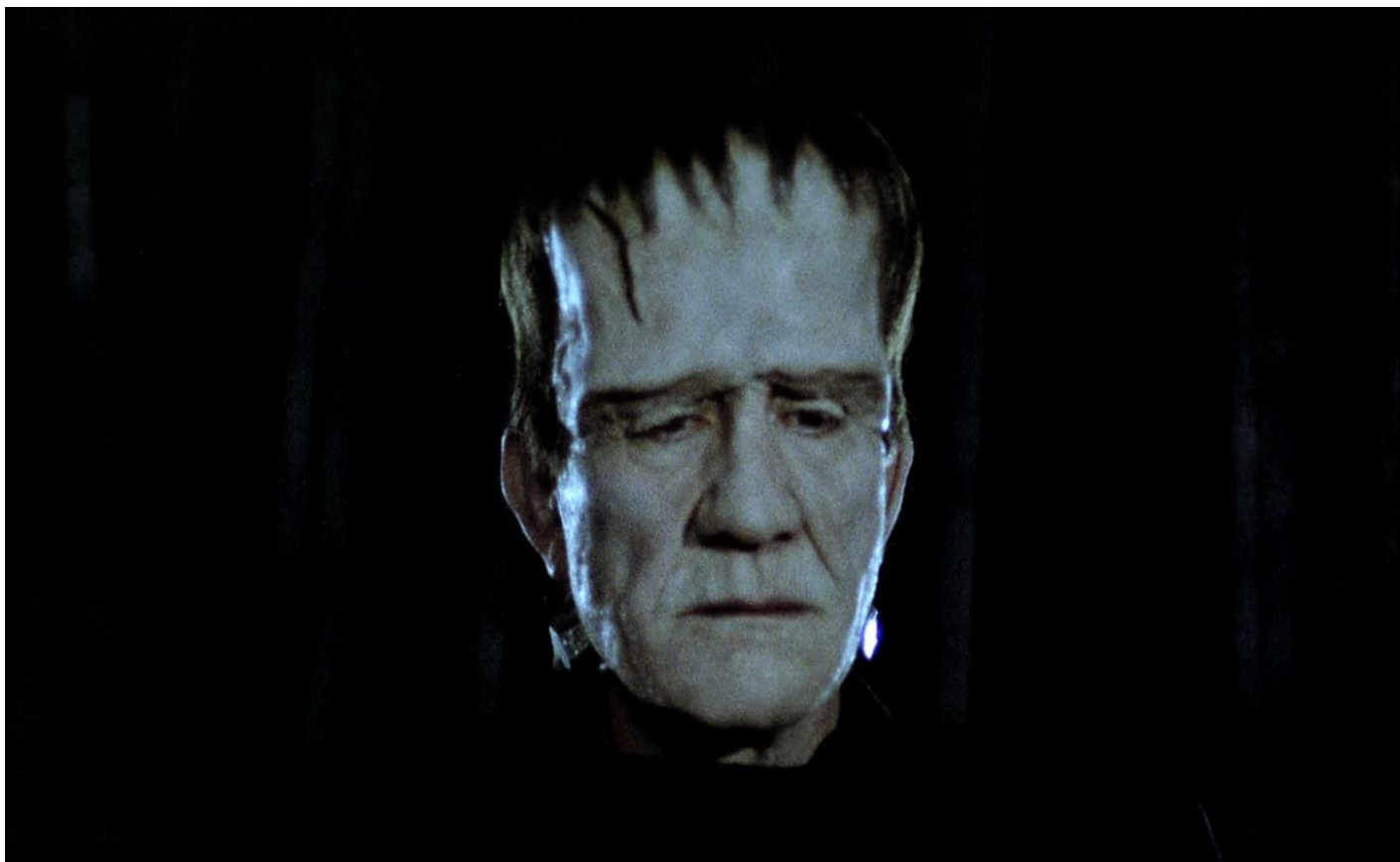


Fig. 13. *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, Elías Querejeta P. C., 1973, 35 mm.

CONCLUSIONES

Si recorremos los sucesivos capítulos que conforman la presente tesina, notaremos que cada uno de ellos ha comenzado en un mismo punto. Independientemente de las particularidades temáticas, teóricas y contextuales que cada capítulo aborda, el análisis se desprende en general del título de la novela y de las películas que nos convocan —según sea el caso—, entendiéndolos como instancias clave de la intertextualidad característica de estas obras. Aquí, es legítimo preguntarnos por qué hemos insistido en acudir a un símbolo de la proliferación —como la intertextualidad— para buscar respuestas a los interrogantes que dieron origen a nuestra investigación. Pareciera que la profusión y el vértigo en los que nos sumerge la inabarcable intertextualidad que mantiene una serie de obras referenciales entre sí constituyen una instancia de fortalecimiento de nuestros argumentos. De tal fascinación por los puntos de multiplicación, aprendimos que es indispensable vislumbrar y recorrer un camino porque entre desvíos e invitaciones es fácil perderse. Lo cierto es que esta afirmación se encuentra muy cercana a lo que exploramos a lo largo de la tesina y que sintetizaremos en esta reflexión final, ya que el análisis de las pasadas páginas —un ejemplo de este aspecto es la caracterización que realizamos de la adaptación cinematográfica (pp. 52-58)— valoriza y considera todas las lecturas que una obra de arte pueda tener y la elaboración de una respuesta siempre requiere asumir una perspectiva determinada. De esta manera, el ejercicio es el mismo: la señalización de un camino determinado en un campo vasto. Antes de avanzar en el análisis de las hipótesis que marcaron el comienzo de la tesina, cabe señalar la fuerte impronta visual de la última afirmación. Señalar —o,

acaso, iluminar— incumbe a los ojos que miran. En el tercer capítulo (p. 47) indicamos la destacada presencia que las metáforas visuales adquieren en la novela *Frankenstein*. Además, siguiendo la tesis Hefferman, advertimos que esta particularidad es probablemente la que inspiró el precoz y extenso interés que el arte audiovisual mostró hacia la obra de M. Shelley. En definitiva, el recorrido realizado implica una puesta en foco de una determinada perspectiva que coloca a la mirada, como símbolo y como método para conocer, en primer plano. Por esta razón, la hipótesis, referente a las particularidades de los lenguajes de reapropiación del mito, tal como la transcribimos en la introducción —la pregunta sobre la consolidación del mito moderno de Frankenstein en función del legado cinematográfico de *Frankenstein o el moderno Prometeo* conllevaría otra sobre la naturaleza de los lenguajes artísticos utilizados en cada caso y sus particularidades—, no sólo es pertinente sino que además se consolidó como una de las ideas vertebradoras del estudio. El interés por una lectura que vincule la novela de M. Shelley con su legado cinematográfico implica llevar a cabo una lectura donde la visualidad adquiere un lugar de privilegio. Es decir, que la naturaleza de los lenguajes artísticos no sólo condiciona las particularidades de los procesos de mitificación sino que, además, lo hace mediante los discursos que resultan en función de ello.

Además del interés que nos inspira la incidencia de la mirada, otro de los tópicos fundamentales que sirvieron de línea conductora a través de las cuatro instancias reflexivas aquí desarrolladas, fueron los procesos de mitificación y su relación con la novela de M. Shelley y su legado. En este sentido, recuperamos la utilización que la cosmovisión romántica hizo del mito como instancia de unificación filosófica, artística y cultural (p. 38-39). El segundo capítulo se concentró así en la apropiación que Frankenstein hizo del mito clásico de Prometeo y su particular relación con un género de producción artística protagónico durante el romanticismo: el fragmento. El paralelismo establecido entre el Titán y Victor Frankenstein, protagonistas del mito clásico y del moderno respectivamente, recuperó como característica principal la correlación, por momentos continua y por otros interrumpida, entre ambos personajes. Esto último se debe a la naturaleza, que representamos como arqueológica (p. 29), de la imagen de Prometeo a la que tuvo acceso el romanticismo y, en su marco, M. Shelley. Por esta razón, la relación que se establece entre los personajes se sirve de dos elementos: por un lado, la circunstancia de una construcción que parte de una base fraccionaria y, por otro lado, la caracterización del fragmento como un estímulo para la producción. Porque, según señalamos (p. 27) el plan estético del romanticismo

interpretaba el género de la fragmentación como un punto de partida para producir algo desde lo ausente. De esta manera, la segunda parte de otra de las hipótesis planteadas en la introducción —que el lugar que la cosmovisión romántica otorgó a la producción mitológica significaría de manera particular la consolidación del mito de Frankenstein en las obras que la retomarían luego y, también, en aquéllas que retoma de la antigüedad clásica— se constata en la aplicación del fragmento como género romántico que caracteriza a la imagen del protagonista de la historia de M. Shelley. Mientras que la primera parte de la citada hipótesis, la que corresponde a la herencia de Frankenstein, requiere recuperar otro aspecto que mencionamos y desarrollamos en la tesina: el tratamiento de las ruinas (pp. 28-30) como representación artística. En un primer momento, planteamos este aspecto como un ejemplo más de la utilización que el romanticismo hizo del fragmento —las ruinas como instancia de reflexión y pensamiento—, ahora podemos señalar su referencia implícita en el análisis que realizamos de *El espíritu de la colmena*. Según indagamos en el cuarto capítulo, el escenario de este largometraje se constituye con dos testimonios de fuente y naturaleza divergente; por un lado, la referencia a los hechos y huellas de un momento histórico concreto y, por otro lado, los recuerdos de infancia del director del film. Ambas fuentes se encontraban influenciadas por aspectos políticos, sociales y personales que afectan el acto de rememoración: la referencia histórica se veía atravesada por la política de censura estatal que el franquismo aplicó a las producciones audiovisuales, así como los recuerdos de infancia del director lo estaban por las características subjetivas propias de los procesos de memoria. En ambos casos, el resultado final es elíptico y concluye materializándose en *El espíritu de la colmena* como una poética marcadamente onírica. Por estas dos razones podemos afirmar que el contexto en el que se desarrolla la historia de la película se establece en un escenario en ruinas que se ve profundizado por ser la representación de un contexto de posguerra. Tanto en la reconstrucción que M. Shelley hace del mito prometeico, como en la que Erice hace de *Frankenstein*, podemos notar que el proceso narrativo se lleva a cabo a través de procedimientos elípticos, a cuyo carácter aporta el término reconstruir, en tanto refiere a la naturaleza fraccionaria o ruinoso de sus objetos.

En función de profundizar otra de las hipótesis planteadas en la introducción — que el contexto de producción de la adaptación cinematográfica *El espíritu de la colmena* generaría que los aportes introducidos en el mito de Frankenstein presenten una tensión entre la percepción individual y la colectiva—, retomamos la estructuración

del escenario de *El espíritu de la colmena* por la influencia de una referencia histórica y otra relativa a los recuerdos de infancia del director. La primera, además de representar una fecha cronológica precisa, alude a una manera de configurar los hechos históricos y su permanencia en el tiempo —en este punto, la censura, antes mencionada, cumple un rol fundamental—, aspecto que refiere y depende del acuerdo social y colectivo. La segunda, por otro lado, refiere a un proceso de memoria y procesamiento de datos que es una instancia individual y se ve atravesada por la subjetividad del observador. Por tal razón, podemos afirmar que la reconstrucción que Erice hizo de la novela de M. Shelley introduce una reflexión en torno a los procesos colectivos e individuales de la memoria y a los aspectos en los que esos procesos interceptan e influyen mutuamente.

De esta manera, el análisis desplegado en la presente tesina aspiró a explorar y profundizar los planteamientos incluidos en las hipótesis de trabajo y sus respectivos objetivos. La reciente síntesis hasta aquí elaborada nos recuerda que habíamos planteado tres hipótesis específicas en asociación con tres objetivos. El primero de ellos pretendía evaluar la relación con el original en las representaciones de *Frankenstein or the Modern Prometheus* en películas del siglo XX para examinar los mecanismos de adaptación cinematográfica. El segundo aspiraba a identificar las representaciones del mito prometeico en la novela decimonónica *Frankenstein o el moderno Prometeo* para contrastarlas con la cosmovisión romántica en torno al mito. Y, el tercero, se proponía advertir el aporte que la adaptación cinematográfica *El espíritu de la colmena* introduce en el mito de Frankenstein para esclarecer mecanismos de construcción propios en ciertos contextos de producción estética. Los tres objetivos aquí enumerados han sido explorados y permitieron la identificación de dos conceptos fundamentales para la comprensión de los planteos de tesina: el primero es el fragmento como un género de producción artística que permite partir de una base parcial para conseguir un producto final completo; el segundo consiste en la reflexión que hemos desarrollado con un valor central al contraponer los procesos de la memoria y del conocimiento en la esfera colectiva de una sociedad. En relación con este último aspecto, en *El espíritu de la colmena* la tensión entre lo individual y lo colectivo determina la configuración de la realidad que los individuos experimentan, así como los modos en que se apropian de la misma mediante el conocimiento. En este punto, y para finalizar, resulta fundamental retomar la hipótesis general que subyace a esta tesina —la novela *Frankenstein or the Modern Prometheus* es una reflexión sobre la identidad del ser humano y sus modos de ser en el mundo y conocerlo, sus posteriores adaptaciones cinematográficas

conservarían este núcleo de reflexión inicial y lo enriquecerían según sus contextos de producción—, ya que nos permite reafirmar las vinculaciones que el núcleo reflexivo de *Frankenstein* mantiene con las preguntas fundamentales que inspiran el film de Erice; estamos en condiciones de sostener que, en efecto, ambas obras se edifican superponiéndose entre sí y a través de la mirada, como factor constitutivo de la propia identidad, en tanto fuente de conocimiento y, en consecuencia, herramienta de apropiación del entorno que nos rodea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Editora Nova.

Arquero Blanco, I. (2012). *Estudio descriptivo de El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)*. Recuperado el 13 de octubre de 2017 de <http://eprints.ucm.es/16163/>

Arnaldo Alcubilla, F. J. (2004). El movimiento romántico. En V. Bozal Fernández (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol 1 (pp. 195-205), Madrid: Visor.

Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.

----- (2010). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (1994). *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós Ibérica.

----- (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bentley, C. (2005). Family, Humanity, Polity: Theorizing the Basis and Boundaries of Political Community in *Frankenstein*. *Criticism*, 47, 3, 325-351.

Berghahn, D. (1996). Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A Case Study of Volker Schlöndorff's Re-interpretation of Homo Faber. *German Life and Letters*, 49, 1, 72-87.

Beja, M. (1979). *Film and Literature*. New York: Longman.

Bluestone, G. (2003). *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Bohls, E. A. (1994). Standards of taste, Discourses of "Race", and the Aesthetic

- Education of a Monster: Critique of Empire in *Frankenstein*. *Eighteenth-Century Life*, 18, 25-36.
- Botting, F. (1991). *Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Brée, G. (1972). An Interview with Marguerite Duras. *Contemporary Literature*, 13, 4, 401-422.
- Brooks, P. (1993). What is a Monster? (According to *Frankenstein*). En F. Botting (Ed.). *Body Work* (pp. 199-220). Cambridge: Harvard University Press.
- Burdiel, I. (2005). Prólogo. En *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Trad. Cast. M. E. Pujals). Madrid: Cátedra.
- Burke, E. (2008). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford World's Classics.
- Burkert, W. (2011). *El origen salvaje: ritos de sacrificio y mitos entre los griegos*. Barcelona: El acantilado.
- Burnham Bloom, A. (2010). *The Literary Monster on Film: Five Nineteenth Century British Novels and Their Cinematic Adaptations*. Jefferson, N.C: McFarland y Co.
- Byron, G. (2015). *Poemas escogidos*, (Trad. Cast. J. M. Martín Triana). Madrid: Visor.
- Collings, T. (2011). *Frankenstein and Feminism: Contemplating The Memoirs of Elizabeth Frankenstein*. *Anthropology of Consciousness*, 22, 1, 106-135.
- Durand, G. (2003). *Mitos y Sociedades, Introducción a la Mitología*. Buenos Aires: Biblos.
- (2005). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Fondo de cultura Económica.
- (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- Esquilo. (2000). El Prometeo encadenado. En *Tragedias* (Trad. Cast. B. Perea Morales). Barcelona: Gredos.
- Fernández Santos, A. (1983). Mirar desde detrás de los ojos. En *El país*, 2337, 5-6.
- Fleischman, A. (1992). *Narrated films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Font, D. (2002). *Paisajes de modernidad: cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- Frenzel, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid:

Gredos.

Fuzellier, É. (1964). *Cinéma et littérature*. París : Éditions du Cerf.

García Gual, C. (1979). *Prometeo: Mito y tragedia*. Madrid: Peralta.

Genette, G. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Gonzalez-Rivas Fernandez, A. (2006). *Frankenstein or the Modern Prometheus: una tragedia Griega*. *Minerva*, 19, 309-326.

----- (2010) *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levante.

----- García Jurado F. y López García D. (2011). *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

----- (2013). El *Prometeo* de Esquilo y la estética romántica: un estudio comparado de las lecturas de Thoreau y Menéndez Pelayo. *Evphrosyne*, 41, 409-420.

González Requena, J. (1989). La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española. En F. Llinas Mascaró (Ed.). *Directores de fotografía del cine español*. (pp.112-128). Madrid: Filmoteca española, Ministerio de Cultura de España.

Heffernan, J. A. W. (1997). Looking at the Monster: *Frankenstein* and Film. *Critical Inquiry*, 24, 1, 133-158.

Hernández, M. (1974). Los mecanismos de comunicación del cine de todos los días. De la crítica al análisis semiológico. *El espíritu de la colmena. Comunicación XXI*, 16, 81-92.

Hesíodo. (1986). *Teogonía; Los trabajos y los Días; Escudo; Certamen* (Trad. Cast. A. Martín Sánchez). Madrid: Alianza.

Hocker Rushing, J. y Frenz, T. (1989). The Frankenstein Myth in Contemporary Cinema. *Critical Studies in Mass Communication*, 6, 1, 61-80.

Holland, J. P. (2013). *Frankenstein in Castile: the uses of the British literary gothic in Spanish cinema after Franco*. Madrid: Universidad complutense de Madrid.

Hustis, H. (2003). Responsible Creativity and the "modernity" of the Mary Shelley's Prometheus. *Studies in English Literature 1500-1900*, 43, 4, 845-858.

Jacobus, M. (1986). *Reading Women: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia Univ. Press.

- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversión*. London and New York: Methuen.
- Jauss, H. (2015). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- Jitrik, N. (2006). Piramidal pero no funesto. *Orbis Tertius*, 12, 1-4.
- Kant, I. (1951). *Critique of Judgment*. New York: Haffner Press.
- Kermode, F. (2002). *El sentido de un final*. Inglaterra: Taylor and Francis e-library.
- Kežman, K. (2016). *Psychoanalysis and Culture*. Zadar: Universidad de Zadar.
- Kirk, G. S. (1974). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Klein, M. y Parker, G. (Eds.). (1981). *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- Kobal, J. (1990). *Las 100 mejores películas*. Madrid: Alianza.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J. (2012). *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Lecerle, J. (2001). *Frankenstein: mito y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Levine, G. y Knoepfmacher, U. C. (Eds.). (1979). *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Long Hoeveler, D. (2006). *Frankenstein, feminism, and literary theory*. En E. Schor (Ed.). *The Cambridge Companion to Mary Shelley* (pp. 45-62). Cambridge: Cambridge University Press.
- Losada Goya, J. M. (Ed.). (2010). *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levanti Editori.
- Lotman, Y. M. (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Maeterlinck, M. (2008). *La vida de las abejas*, Barcelona: Planeta.
- Duras, M. (1980). Les yeux verts. *Cahiers du cinema*, 313, 76-81.
- McLaren, J. (2004). *Literature and Medicine in Nineteenth-century Britain: from Mary Shelley to George Elliot*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- Michie, E. B. (1990). *Frankenstein and Marx's Theories*. En S. C. Behrendt (Ed.) *Approaches to Teaching Mary Shelley's "Frankenstein"* (pp. 93-98). New York: MLA.
- Monneyron, F. y Thomas, J. (2004). *Mitos y Literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Castillo Morquecho, V. (2013). Ciencia y ser: paradoja e ironía en el Prometheus goetheano. *Asclepio*, 65, 1, 002.
- Pena, J. (2004). *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Perucha, J. (Ed.) (2005). *"El espíritu de la colmena"... 31 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Picart, C. J. S. (2003). *Remaking The Frankenstein Myth on Film, Between Laughter and Horror*. New York: State University of New York Press.
- Pujals, E. (1984). *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Gredos.
- Putri, O. A. (2015). *Víctor Frankenstein's Anxiety and Defense Mechanism as Depicted in Mary Shelley's Frankenstein*. Malang: Studies Universitas Brawijaya.
- Raquejo, T. (2000). El romanticismo británico. En V. Bozal (Ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol I (pp. 257-275). Madrid: Visor.
- Richardson, R. (1969). *The Cult of Cinema: Literature and Film*. Indiana: Indiana University Press.
- Rifkin, B. (1994). *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*. New York: Peter Lang.
- Russo, S. (2016). *Relaciones intermediales entre cine y poesía: del neorrealismo italiano a Víctor Erice*. Granada: Universidad de Granada.
- Rowen, N. (1992). The Making of Frankenstein's Monster: Post-Golem, Pre-Robot. En N. Ruddick (Ed.) *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film* (pp. 169-177). Westport: Greenwood.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation (The New Critical Idiom)*. New York: Routledge.
- Settis, S. (2006). *El futuro de lo clásico*. Madrid: Abada.
- Shelley, M. (1994). *Frankenstein or the modern Prometheus*. Berkeley: Penguin.
- (1999). *Frankenstein, The Original 1818 Text*, Macdonald D. L. y Scherf K. (ed). Peterborough: Broadview Literary Texts.

- Shelley, P. B. (2009). *Prometheus Unbound*, versión bilingüe (Trad. Cast. A. Valero). Madrid: Hiperión.
- Spivak, G. C. (1985). Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*, 12, 1, 243-261.
- Stam, R. (2005). *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Svensson, F. (2013). *Frankenstein, or the Voice of Chaos. A Psychoanalytical Reading of Mary Shelley's Journey Into the Subconscious of a Gifted Mind*. Recuperado el 19 de junio de 2017 de <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/33234>
- Thomas, S. (2014). *Hideous Progeny: Postcolonial Fiction and the Gothic Tradition*. Arizona: University of Arizona.
- Thrall, J. H. (2015). What the Frak, Frankenstein! Teenagers, Gods, and Postcolonial Monsters on *Caprica*. *Extrapolation*, 56, 2, 169-194.
- Tiehen, J. (2012). *Frankenstein on Stage: Galvanizing the Myth and Evolving the Creature*. Kansas: University of Kansas.
- Veeder, W. (1986). *Frankenstein: Self-Division and Projection*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vlasopolos, A. (1983). Frankenstein's Hidden Skeleton: The Psycho-Politics of Oppression. *En Science-Fiction Studies*, 10, 125-135.
- Winnett, S. (1990). Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure. *PMLA*, 103, 3, 505-518.
- Young, E. (2008). *Black Frankenstein: The Making of an American Metaphor*. New York: New York University Press.
- Zunzunegui, S. (1994). El espíritu de la colmena. En *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen* (pp. 42-70). Madrid: Cátedra.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- El espíritu de la colmena* [película] (99 min.) Erice, 1973.
- Huellas de un espíritu* [película] (45 min.) Rodríguez, 1998.
- La Morte rouge* [cortometraje] (33 min.) Erice, 2006.
- Frankenstein* [película] (69 min.) Whale, 1931.