

Frankenstein: celebración de un bicentenario

Ensayos críticos sobre transposiciones

Graciela C. Sarti, Raúl Illescas, Patricia Russo, Fernando Gabriel Pagnoni
Berns, Daniela Oulego. Mónica Gruber, Mariano Veliz, Paula Labeur
y Laura Cilento



***Frankenstein*: Celebración de un bicentenario**
Ensayos críticos sobre transposiciones

***Frankenstein: celebración de un
bicentenario***

Ensayos críticos sobre transposiciones

Fernando Gabriel Pagnoni Berns (compilador)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Américo Cristófolo	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matias Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattaioni
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes**



ISBN 978-987-4923-85-1

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2019

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Frankenstein : celebración de un bicentenario : ensayos críticos sobre transposiciones / Graciela C. Sarti ... [et al.] ; compilado por Fernando Gabriel Pagnoni Berns. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2019
184 p. ; 20 x 14 cm. - (Libros de cátedra)
ISBN 978-987-4923-85-1

1. Arte. 2. Literatura. I. Sarti, Graciela C. II. Pagnoni Berns, Fernando Gabriel, comp.
CDD 809

Índice

Prólogo

El monstruo, doscientos años después 9
Graciela C. Sarti

Capítulo 1

Apuntes sobre la relación entre el cine y la literatura. El problema de la transposición 15
Raúl Illescas

Capítulo 2

La novia de Frankenstein o la reencarnación de Elsa Lanchester 35
Patricia Russo

Capítulo 3

Identidades híbridas y poscolonialismo en *La venganza de Frankenstein* (1958) y *Frankenstein y el monstruo del infierno* (1973) 57
Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Capítulo 4

De Mary Shelley a Mel Brooks. Transgresiones en el gótico y el horror film 85
Daniela Oulego

Capítulo 5	
Frankenstein: de la literatura a la televisión	105
<i>Mónica Gruber</i>	
Capítulo 6	
Invención y rebelión de lo (post)humano. De <i>Frankenstein</i> a <i>La piel que habito</i>	125
<i>Mariano Veliz</i>	
Capítulo 7	
De la oscuridad de la noche a las pequeñas pantallas. Nuevos avatares transmediáticos en <i>Frankenstein</i>	147
<i>Paula Labeur y Laura Cilento</i>	
Los autores	179

Prólogo

El monstruo, doscientos años después

Graciela C. Sarti

Cuando el compilador de este volumen me convocó a redactar el prólogo, no había caído en la cuenta de cierta coincidencia: si el monstruo cumplía dos siglos, en lo personal también me cabía un aniversario, ya que hacía exactamente dos décadas que había comenzado a trabajar sobre él. Veinte años es una buena distancia para replantearse algunas cuestiones y ajustar cuentas con una figura que se volvió central de una pesquisa que desarrollé por mucho tiempo. Central casi a mi pesar, ya que inicialmente habían sido otras imágenes más tecnológicas y pulidas las que me convocaran, para encontrarme enseguida con el innegable protagonismo de la criatura de Mary Shelley. El monstruo construido como *a put together thing*; el “hecho a retazos” sin nombre, dueño de una inteligencia superior, una fortaleza casi ilimitada y una irremediable inadecuación de partes; el desplazado de toda posibilidad de relación con un otro o semejante, ocupó enseguida el lugar que le corresponde en ese panteón de seres artificiales que se aparecían ante todo como amenaza hacia la especie progenitora: nosotros, la humanidad. Sean estas líneas una revisión de

aquellos trabajos, en ocasión en que nuevos ensayos, como los que compila este volumen, lo releen desde diversas realizaciones del cine, la televisión o las apariciones en la web, ya en clave seria o paródica, y desde las variadas lentes del poshumanismo, la teoría poscolonial, los estudios de género y los de transposición.

Una cuestión antropológica

Los estudios de aquellos años me fueron llevando a una doble formulación respecto de la figura del autómatas. Se me presentaba allí, con toda evidencia, la oposición entre lo hecho en unidad y lo construido por principio aditivo, principio que paradigmáticamente encarna el monstruo del Dr. Frankenstein como cabeza de serie de cualquier otra criatura “hecha a retazos”. Heredero de una larga tradición de efectiva construcción de autómatas a lo largo de los siglos XVI al XVIII, y de líneas de pensamiento que centrando en Descartes culminaban en la publicación de *El hombre máquina* en 1748, por el médico francés Julien Offray de La Mettrie, el nuevo arquetipo del monstruo proponía también un nuevo escenario de ideas. El ensamblado de partes biológicas homologaba cuerpo con máquina: piezas de carne, músculo, piel y sangre, que eran tratadas tal y como engranajes y poleas de un mecanismo de metal, podían construir un nuevo ser humano o un símil. Esta criatura surgida de manos del ser humano y hecha a su semejanza exigía un tratamiento de hijo que le era negado desde el momento inicial: Adán fallido, ni siquiera podía ostentar un nombre. Pero buscaba con desesperación el reencuentro con el padre negado y la reparación de su destino. Esto es, transitaba por sentimientos muy humanos.

La aparición ficcional del monstruo, era claro entonces y lo sigue siendo ahora, pone en crisis la definición tradicional de ser humano incluyendo un elemento extraño en la ecuación. Si definir es determinar el género próximo de un objeto para luego señalar su diferencia específica, aquí esa operación aparece subvertida, jaqueada. Ya no más “animal racional”, o “animal que tiene lenguaje”, o “animal que posee un alma”, en cualquiera de las formulaciones básicas que fueron canónicas. Ahora, máquina biológica, juego de partes suplantables, removibles. Lo propio del ser humano queda tenso entre lo animal y la máquina, interfaz con un poco de uno y otro pero sin posibilidad de elegir, ni el conjunto continente ni la definición que lo caracterice. Frente a las máquinas hechas de elementos inertes, lo humano podía dar vuelta la ecuación y volverse hacia lo animal reivindicando la capacidad de sentir: seríamos, entonces, máquinas sensibles y pensantes. ¿Pero, qué hacer con esta criatura que está sometida al dolor —a lo trágico, en verdad—, que discurre y piensa y, en la formulación de Mary Shelley, puede inclusive juzgarnos como especie? Máquinas biológicas con sentidos y padecimientos animales, animales impulsivos y sensibles con funcionamiento de máquina, los seres humanos quedamos así suspensos de una definición imposible. Y esto por obra de un artilugio surgido de una de las más altas expresiones de la racionalidad: la ciencia.

Si el Dr. Frankenstein habríalogrado la máxima aspiración científica al emular el gesto divino de la creación, la criatura se vuelve en su contra para reivindicar derechos y señalar fracasos: ante todo, la falla originaria en la capacidad de encontrar el principio de unidad en la adición. Cada parte, seleccionada con esmero por el creador como la mejor y más bella, agrega una cuota de inarmonía en el conjunto: falta de escala, de proporción, de norma y medida, que revierten en rechazo social, en odio y venganza. Hasta 2012, fecha en

que concluí con aquella investigación, se podía afirmar sin demasiado reparo que en el mito Frankenstein “en tanto que mito prometeico (...) no hay redención posible”, que esta solo aparecía en las versiones paródicas, cuyo carácter jocoso, a medias burla y homenaje como en toda parodia, las excluye de la serie mítica y de su cuota de seriedad.

Vueltas y revueltas del mito

Pero además *Frankenstein* construye un mito moderno/contemporáneo. Y, como bien sabemos desde Lévi-Strauss, es de la esencia de los mitos ser contados una y otra vez con infinitas variantes, ya que la verdad que portan no radica en una fórmula originaria que debe ser respetada como legítima, sino en la sumatoria de todas las variantes. También, que su estructura tiende a lo dilemático, que pivotea entre los extremos de pares de oposición para transitar por contradicciones que el pensamiento no puede resolver; de allí esa necesidad de ser contados una y otra vez, incluso en versiones contrapuestas.

En 2014 se estrenó *I, Frankenstein* de Stuart Beattie, película con guion del mismo director, basada en la novela gráfica homónima del actor y escritor Kevin Greivoux. Argumento bizarro, ambiente gótico y gran desarrollo espectacular se conjugaron en este film, ambientado en la actualidad pero con múltiples referencias al pasado.

La narración desarrolla el conflicto entre una hermandad de gárgolas defensoras de la humanidad, en guerra con otra similar de demonios que pretenden destruirla; son, estos últimos, estirpe de los ángeles caídos. Lo curioso es la centralidad de la figura del monstruo, llamado aquí Adam Frankenstein: la criatura, que ha pervivido a lo largo de dos siglos, no solo adquiere nombre, sino que este es

significativo respecto de la novela de origen. Efectivamente, allí el monstruo se proclamaba como el Adán creado por la ciencia, pero vuelto “ángel caído” por el rechazo de su creador, en paralelo con la lectura de Milton a la que Mary Shelley remite. Esta subjetivación de la criatura se refuerza con el título, *I, Frankenstein*: énfasis en una primera persona que revierte cualquiera de las formulaciones anteriores sobre el tema, donde el monstruo es lo innominado, el *it*, la cosa. No es dato menor que el protagonista haya sido encargado a Aaron Eckhardt. Más allá de las cicatrices de rigor y el cuidado desaseo, el público tiene derecho a asombrarse del rechazo que su figura parece generar en lugares públicos, y a entender perfectamente la atracción que por él siente la bella doctora que lo ayuda. Debe ser, por lejos, el “monstruo” mejor parecido que haya dado la pantalla. En ecuación canónica, el giro en signo positivo pide belleza física.

Pero además, aquí el monstruo es el objeto de disputa. Mientras que apropiarse de su cuerpo o del diario del Dr. Frankenstein es central para el proyecto destructor de los demonios, en la orden de las gárgolas funcionará como un Hércules. Porque lo que en verdad se esconde detrás de este guion —como en tantas otras producciones devenidas del cómic—, es una Titanomaquia: dos legiones de seres sobrenaturales en guerra y un héroe surgido del ámbito humano, capaz de inclinar la balanza de una lucha donde se juega el destino del mundo. Dice el mito clásico que Zeus engendró a Heracles en una mortal, justamente para que fuese defensa de los dioses frente a los titanes. Aquí, no sin conflictos internos, Adam Frankenstein tiene el poder de un Heracles, cosa que finalmente le es reconocida. Se transmuta en fuerza positiva, triunfo y redención final lo que en el desenlace de la novela de Mary Shelley era tragedia y melancolía: tras la muerte de Víctor Frankenstein,

recordemos, el capitán Walton lo encuentra llorando sobre el cuerpo de su padre fallido. Luego, se inmolará vivo en una pira de fuego, al igual que sucede con la muerte de Hércules según el mito.

Más allá de méritos y deméritos, este film nos advierte de la vigencia de algunas dicotomías. Si en sus expresiones más corrientes Frankenstein es cifra de lo humano fragmentado y puesto en crisis, de racionalidad jaqueada, tal como suele suceder en los mitos, puede transformarse en su contrario: los dioses precisan de los seres humanos, de su fuerza aun en el padecimiento, de sus logros pese a la mortalidad. Tal planteo, por supuesto, no disuelve las duras advertencias que arrancaron hace dos siglos, en un lejano desafío juvenil entre dos escritores consagrados —Percy Shelley y Lord Byron— y dos bisoños —el Dr. Polidori y Mary Shelley—. Reenvía una vez más a su contrario, en el juego de cara y cruz propio de estos relatos.

Seguramente seguiremos viendo una y otra vez reformulaciones de este mito, de todo signo y cariz. El monstruo cumple doscientos años y aun goza de muy buena salud.

Capítulo 1

Apuntes sobre la relación entre el cine y la literatura

El problema de la transposición

Raúl Illescas

I

El cine surgió cuando el siglo XIX llegaba a su fin. Sin duda, la primera exhibición cinematográfica que Louis y Auguste Lumière ofrecieron la noche del 28 de diciembre de 1895, en el “Salon Indien” del Grand Café, en el Boulevard des Capucines de París, marca un punto de inflexión cultural e histórico. El espectáculo fue breve, tan solo veinte minutos y estuvo integrado por los siguientes cortos: *La salida de los obreros de los talleres Lumière*, *La llegada del tren a la estación de Lyon*, *La demolición de un muro*, *Soldados en maniobras*, *Lumière y Trewey jugando a las cartas*, *La calle de la República de Lyon*, *En el mar*, *El regador regado* y *Destrucción de hierbas perjudiciales*. Aunque todos ellos pueden considerarse meros ejercicios que se ocupan de situaciones de la vida familiar o imágenes del trabajo —o bien visiones de la actualidad—, uno de ellos, *El regador regado*, es una excepción en la medida en que, al tono risible que se le imprime a la circunstancia, permite entrever además un pequeño argumento.

En consonancia con la aparición de los hermanos Lumière es necesario sumar otra presencia fundacional para el cine. Me refiero a George Méliès(1861-1938), otro

pionero, cuyas múltiples actividades en ese incipiente mundo lo situaron como empresario, realizador, escenógrafo, guionista y hasta actor (ya en 1888 se había convertido en el director del Teatro de las Ilusiones de Robert Houdin, donde convivían la fotografía y el ilusionismo). Fue también inventor de aparatos de impresión y proyección, y creador; fue precursor en la utilización de la luz artificial y de diversas técnicas como la de fundido y *stop-motion*, siempre con la intención de sorprender al espectador con efectos especiales, manteniendo así la idea de la magia en cada una de sus proyecciones. Además en 1896, Méliès, espectador privilegiado de la primera función cinematográfica de los Lumière, creó la compañía Star Films, uno de los primeros estudios de cine del mundo, donde produjo y filmó incansablemente. De ese mismo año data su primer trabajo, *La partie de cartes* (1896, *Cartas animadas*).

Méliès montó lo que denominaba sus “relatos visuales”, en un estudio cinematográfico. Su producción tenía tres ejes fundamentales: la comedia, la reconstrucción histórica y la ciencia ficción. El mérito de Méliès, que se observa en todas sus películas, es la posibilidad de concebir el cine en relación con la ficción. En ellas se exhibe su decisión por abandonar una búsqueda documental que reflejara la realidad para apostar a historias imaginarias. Probablemente el ejemplo más interesante sea *Le voyage dans la lune* (1906, *El viaje a la luna*), por más de un motivo. Por ejemplo por la innovación escenográfica y por el humor, pero sobre todo porque su obra surge de la lectura de las novelas *Viaje a la Luna* y *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne; y en menor medida de *Los primeros hombres en la Luna*, relato de ciencia ficción de G. H. Wells.¹ De este modo, en la experiencia de Méliès

1 La correspondencia intelectual y artística de Méliès con Julio Verne continuará con la “adaptación” de *20.000 leguas de viaje submarino*.

se advierte un punto de partida para esta investigación: la relación entre cine y literatura en tanto adaptación o versión libre, donde el cine, en sus comienzos, encuentra en la literatura la materia prima para poder contar una historia. En este sentido, David Oubiña nos propone una síntesis perfecta cuando afirma: “lo que va de los Lumière a Méliès es el pasaje de la documentación de fotografías animadas a la construcción de ficciones cinematográficas” (2000: 187).

Ahora bien, tanto los trabajos de los hermanos Lumière como los del mago Méliès configuran el documento de dos situaciones trascendentes. Por un lado, el cinematógrafo por sobre todas las artes, da cuenta como ninguna otra de la impronta tecnológica y científica que se confirmará a lo largo del siglo XX.² Por el otro, esta novedosa actividad instala otra forma de entretenimiento y la configuración de un arte de la MODERNIDAD. Así, esas pequeñas historias, esas escenas robadas de la cotidianidad, poseen en ciernes la idea de un relato. Se filmaron entonces gran cantidad de películas muy breves pero que, a través de esta idea de relato, buscaban la coherencia más allá de los recursos tecnológicos. Sin embargo, no estaba en la mente ni en las aspiraciones de los inventores del cinematógrafo la idea de concebir el cine como un arte, sino tan solo como un espectáculo que, devenido entretenimiento, convocaría cada vez más espectadores.

En ese momento, el cine era considerado como un medio de comunicación que registraba de manera novedosa lo que podríamos denominar “la realidad”, pero sin avizorar el gran futuro que le esperaba. A pesar de su corta

2 Las investigaciones sobre la imagen y las posibilidades de proyectar se llevaban a cabo desde aproximadamente medio siglo; recordemos que, en 1828, Joseph Plateau había inventado el fenaquistiscopio. Asimismo, Emile Reynaud, a través del praxinoscopio, logró darle movimiento a sus dibujos. Pero fueron los hermanos Lumière quienes idearon un aparato con el cual efectuar tomas y proyectar su positivo.

vida y de su condición de embrionaria industria o simple diversión, Ricciotto Canudo sienta las bases para considerarlo como un arte en su trabajo *Manifiesto de las siete artes*. El texto, escrito en 1911 y publicado en 1914, se refiere al cine como un “séptimo arte” que, en su práctica o en sus praxis, sintetiza pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música. De esta manera, el teórico italiano coloca al cine junto a las artes tradicionales según la cosmovisión de la cultura griega. “Finalmente el ‘círculo en movimiento’ de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama ‘cinematógrafo’” (1989: 17). Canudo intuye, además, que es el arte por excelencia de esa nueva época: “Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera; nuestro nuevo espíritu moderno” (1989: 18). A esta afirmación se sigue la actividad crítica de teóricos y realizadores —tales como Germaine Dulac, Hans Richter y Louis Delluc, entre otros— que comenzaron a pensar en términos de una teoría cinematográfica y de una autonomía respecto de las otras artes. También se reconoce en la labor de Sergei Eisenstein, Bela Balazs, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovskin y David Wark Griffith la búsqueda formal de un lenguaje cinematográfico. A propósito de ello, afirma el polaco Jean Epstein: “Todo arte construye su ciudad prohibida, su dominio propio, exclusivo, autónomo, específico y hostil a todo lo que no sea él” (1989: 83). Todos ellos, teóricos y críticos, conciben el cine en tanto arte, en la medida que privilegian un procedimiento novedoso: el montaje, que como bien aclara Eduardo Russo, “no debe confundirse la dimensión propia del montaje con la maniobra técnica que consiste en elegir, cortar y pegar pedazos de película. Es más bien, el principio organizador de todo film en cuya estructura haya distintos puntos de vista ópticos” (1998: 160).

En este punto sería importante observar cómo se imbrica la historia del cine con su impronta tecnológica, aunque en sus inicios este arte fue minimizado por la prensa y considerado apenas una novedad de mero entretenimiento, carente de calidad y para un público de pocos recursos. A pesar de ello, el cine fue dando batalla y conquistando, a partir de sus medios expresivos y su desarrollo técnico, otra visibilidad y otra consideración.

A partir de lo expuesto se advierte que los diferentes procedimientos y técnicas van acompasando no solo su evolución sino también la formulación de una gramática. Así, el encuadre de fuerte impronta expresiva logra la coexistencia de tiempo y espacio; es sinónimo de movimiento y —en especial— el encuadre externo, que es propio de la cámara, le otorga una movilidad que proporciona plasticidad y complejidad al proceso creativo. De este modo se puede contar con más de un punto de vista, es decir, otro lugar de observación y, también, de representación.

Como se anticipó, el montaje que rápidamente puede definirse como el principio regulador, que por lo tanto otorga ritmo al film, adquiere una importancia mayor. El lenguaje cinematográfico alcanza autonomía generando formas no sólo rítmicas sino también sintácticas y semánticas. Asimismo el encuadre adopta con el montaje su verdadero significado. En cierta forma a través del montaje podríamos elaborar una historia y una estética del cine, comenzando por las pruebas e investigaciones de George Méliès y siguiendo por Edwin Porter. Este director en 1902 dirigió *Life of an American Fireman* (“Salvamento en un incendio”), el cual contiene escenas documentales auténticas y la utilización de un montaje paralelo. Al año siguiente en *The great train robbery* (“Asalto y robo de un tren”), que puede calificarse como el primer *western*, propone una sofisticación importante para la época con la utilización eficaz de

un rudimentario montaje paralelo, generando un novedoso sentido de la narración y el *suspense*. Más tarde, David Griffith sienta los pilares del lenguaje cinematográfico a través de diversos recursos expresivos: el primer plano o plano corto, el fundido-encadenado y el *flashback*, dando lugar al montaje sintético. Finalmente se suman las investigaciones sobre el montaje en general, llevadas a cabo por la Escuela soviética y en particular, por el realizador Einsestein.

En relación con este recorrido se puede considerar la lectura que sobre el desarrollo del cine propone Eduardo Grüner:

Y que, por eso mismo, “inventar” un arte que pretenda articularlas [a la imagen y la palabra] en un sentido unívoco es contribuir al delirio de los sentidos: el cine supo esto desde el principio, por eso —siguiendo una ruta paradójica, inversa a la de las otras prácticas estéticas— empezó por ser de vanguardia (empezó por Einsestein, pero también por Griffith, por Buñuel, por los expresionistas alemanes) y sólo después se academizó. (2001: 100)

Siguiendo esta línea de pensamiento, ¿qué significa academizarse? Grüner lo amplía y desarrolla:

El cine, como dijimos —y al revés de todas las otras prácticas estéticas—, *empezó* siendo de vanguardia, y *después* se “academizó”. Muchas veces se ha señalado la paradoja de que, habiendo aparecido precisamente en un momento revolucionario, en el que las vanguardias literarias —que inmediatamente se apoderaron del nuevo lenguaje— rompían con el realismo tradicional y lineal de la novela decimonónica, el cine haya terminado justamente por tomar el relevo de la gran

narrativa del siglo pasado, dedicándose (al menos en su vertiente principal, definida por la industria) a “contar historias” al modo convencional. Pero quizá se esté llamando “paradoja” a lo que en realidad no es sino una compleja red de contradicciones dialécticas constitutivas de su propia estructura interna. El lenguaje analógico y diegético del cine, en efecto, es —de todos los lenguajes artísticos— el que mejor permite la ilusión de la reproducción fiel de la “naturaleza” y por lo tanto, en la terminología de los formalistas rusos, de “automatización” rutinaria de la percepción. Pero es al mismo tiempo el lenguaje que, por razones “técnicas”, según acabamos de ver, tiene la mayor potencia para producir una radical desarticulación de esos automatismos perceptivos: por ejemplo, en la relación palabra/imagen. Es *porque* el cine es capaz de construir las formas más verosímiles de representación de lo real, y no a pesar de ello, que es también capaz de denunciar más profundamente las ilusiones ideológicas del “representacionalismo”. Las vanguardias recuperaron este segundo término de la contradicción, mientras que la industria se recostó en el primero, por razones obvias (razones económicas, sociales, políticas o ideológicas, pero no *estructurales* del lenguaje cinematográfico). (2001: 107-108)

Esta reflexión en el análisis de Grüner permite articular la relación entre el cine y la experimentación estética, la cual tuvo dos etapas. La primera estaba próxima a las vanguardias y la segunda establecía el vínculo entre el cine y la industria cinematográfica. Esta le solicita a aquel —para su supervivencia— que apele a la literatura del siglo XIX —en tanto gran relato— y tomar de ella las historias que le permitan seguir contando y entreteniéndolo.

A tal efecto, a los primeros encuentros en calidad de adaptaciones de Méliès, o Griffith y sus relaciones con diferentes escritores (Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Guy de Maupassant, Theodore Dreiser, Robert Louis Stevenson, Jack London y Leon Tolstoi) se agregan las propuestas a partir de textos de poetas y dramaturgos, como Robert Browning y William Shakespeare, entre otros. De este modo, la literatura y el cine se reúnen a partir de una asimetría, es decir la necesidad o el préstamo que el cine tiene o hace de ella. Una hipótesis de trabajo podría formularse del siguiente modo: las relaciones entre la literatura y el cine no han sido apacibles. Para abordar la compleja red que supone esta relación, es necesario tener en cuenta las siguientes situaciones y aspectos de la relación. En primer lugar, la pregunta por el estatuto tanto del cine como de la literatura. La relación dispar que se organiza está dada por el lugar de absoluto que posee esta en la relación con aquel. La literatura es el original y de esta forma da origen y pauta la correspondencia. Esto lleva a situar a la literatura como *matriz*. El primer paso consiste en el modo de nombrar esa relación: literatura y cine o literatura-cine, o bien, literatura/cine. Se podría decir que en la primera expresión, el coordinante copulativo señala —en apariencia— una igualdad, suspendiendo u omitiendo la idea de consecución o de continuidad que se pone de manifiesto a partir de la barra o del guión. En cualquier caso, la literatura es la que encabeza, desencadena o genera el objeto de nuestro estudio. La literatura funcionaría frente al cine, como la poseedora de una tradición que —sin embargo— se ajusta al molde que le proporciona aquel y ofrece materia prima, a riesgo de ser degradada.

La segunda cuestión es la reflexión sobre la expectativa de esa relación. Es decir, cuál sería la premisa, en términos de recepción de una obra cinematográfica. Existe un

prejuicio (no en sentido necesariamente peyorativo) en relación con las expectativas que se tienen de ese encuentro. La expectativa es ya un primer punto controversial. Más precisamente, ¿qué perspectiva tiene la crítica respecto de determinada “versión filmica”? O qué espera encontrar el público en la adaptación de una obra literaria en la pantalla. A ello se suma la elección de los textos literarios llevados al cine y que nos permiten señalar la situación que generan los denominados “clásicos” y los *bestsellers*. Ejemplo de clásicos son cualquiera de las versiones sobre *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, o en los distintos acercamientos a la novela de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.³ En cuanto a las novelas más vendidas, *El nombre de la Rosa*, de Umberto Eco, alguno de los textos de Stephen King o la saga de Harry Potter. Además, las expectativas de estas inestables relaciones establecen un amplio arco que se despliega desde la búsqueda de la fidelidad mediante la adaptación, pasando por la ilustración hasta la versión libre.

Nuevamente, en un punto, prejuicios y expectativas organizan una suerte de modelo inducido, donde el cine debería cumplir con lo esperable. Así, el llamado “séptimo arte” tendrá siempre el lugar de deudor respecto de la literatura y estaría funcionando como un beneficiario ilegítimo.

El tercer lineamiento surge de los planteos anteriores e intenta —al menos en apariencia— la desarticulación de esa relación tan desigual. Esto se puede llevar a cabo a partir de una perspectiva crítico-cultural, buscando una correspondencia que se establezca entre el campo de investigación literatura/cine con la trama de la modernidad estética y cultural. Así aparece la noción de “transposiciones” o

3 Jean Renoir (1933), Gerhardt Lamprecht (1937), Vincente Minnelli (1947), John Scott (1969), pobre versión en la coproducción italo-germana. Claude Chabrol (1991), Carlos Schlieper (1947) en la versión argentina con la actriz Mecha Ortiz.

traslaciones de la literatura al film. Una operación que restringe el territorio de la literatura al campo de la narrativa y que permite el análisis de los lenguajes de las dos artes, ambos inmersos en el contexto del pensamiento cultural del siglo XX. Lo destacable de la relación literatura/cine como campo de investigación es que trasciende a la aplicación de la lógica de un modelo, es decir al efecto mecánico y tranquilizador, para colocarlo en diálogo con distintas teorías que permitan la reflexión crítica. De esta manera, y con el fin de enriquecer la posibilidad metodológica en este campo, las transposiciones críticas pueden ser pensadas como interpretaciones críticas del texto original. Y aún más, pueden ser leídas como interpretaciones hermenéuticas, siguiendo el planteo teórico que proponen Michel Foucault (1995) y Paul Ricoeur (1999) que al examinar promuevan o desencadenen otros discursos; *nuevos*, en el sentido de que posibiliten —a partir del texto de origen— una mirada diferente no solo en lo estético y en lo formal, sino también en un sentido estructural, semántico e ideológico.

Consideramos que la transposición es un intento por dotar de un marco epistemológico al análisis de lo que denominaremos *casos*, es decir el pasaje que se realiza —fundamentalmente— de una novela o un cuento al cine. Dicho marco teórico permite terminar con un ejercicio de “domesticación” o “domesticación” del texto fílmico, para proponerlo como una reflexión estética y pensarlo también, como “visión del mundo”.⁴

4 El concepto de visión del mundo es identificable en la crítica filosófica y literaria. Su presencia puede reconocerse en la filosofía historicista de la cultura propuesta por Wilhelm Dilthey. En el campo de la sociología de la literatura, Lucien Goldmann siguiendo los primeros trabajos teóricos —*Historia y conciencia del clase*, en especial— de Georg Lukács, hizo de ese concepto uno de los instrumentos conceptuales del “estructuralismo genético”. Para Goldman, la visión del mundo opera como una matriz de la obra literaria. En función de la coherencia y la solidez significativa que posee, no puede ser analizada en relación con la subjetividad individual del autor. Por el

Así, la transposición en tanto operación crítica no posee historia ni tradición, razón por la cual no se puede dar cuenta de un modelo sino de una serie de consideraciones o pasos que coloquen, en igualdad de condiciones al cine, en circunstancias más hospitalarias que el rol secundario en que siempre es ubicado.

A partir de esa denominada asimetría que genera una diferencia sustancial entre dos lenguajes, surgen dos temas por relevar. Primero, una mirada o hipótesis exterior desdoblada. Recuperando la propuesta de Grüner se podría interrogar sobre el lugar de acompañamiento que ocupó el cine en la experiencia vanguardista; es decir, de qué modo —también— las vanguardias estéticas en la práctica de diferentes manifestaciones —léase: literatura, pintura, sobre todo— “aprovecharon” toda esa práctica sin codificar qué ofrecía el cine. Fascinación y robo de esas otras artes por el novísimo séptimo arte.⁵ La segunda parte es específica y trabaja desde la literatura hacia cine. Me refiero a la influencia que el lenguaje cinematográfico tuvo sobre la literatura de

contrario, la visión del mundo resulta para el estructuralismo genético, una estructura o forma de carácter colectivo que se referencia en las clases sociales. Ello sucede porque mediante este instrumento teórico, una clase formaliza una serie de aspiraciones, sentimientos e ideas como forma de responder a una situación histórica dada. A través de la visión del mundo correspondiente, una clase da forma a un conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos que representan una respuesta global y unitaria a una problemática histórica determinada. Por su condición de estructura coherente y unitaria, puede leerse entonces como una acción totalizadora progresiva en las que se incluyen las estructuras significativas. Por este motivo, Goldman considera que la investigación de las relaciones entre obra literaria y visión del mundo, deben ser leídas en el nivel de las estructuras, por homología y no por reflejo.

- 5 “Sé perfectamente que también esta vez el término vanguardia hará pensar en los films surrealistas y en los llamados abstractos de la pasada posguerra. Pero esta vanguardia ya es una retaguardia. Intentaba crear un terreno exclusivo del cine; nosotros, al contrario, intentamos extenderlo y convertirlo en el lenguaje más vasto y más transparente posible. Problemas como la traducción de los tiempos verbales, como las relaciones lógicas, nos interesan mucho más que la creación de ese arte visual y estático soñado por el surrealismo que, por otra parte, no hacía más que adaptar al cine las investigaciones de la pintura o de la poesía” (Astruc 2000: 221).

su época. Ejemplo de ello son *Palmeras salvajes* de William Faulkner y *Manhattan transfer*, de John Dos Passos, en relación con el montaje paralelo. En segundo término, una hipótesis interna, de orden más teórico, interesada en trabajar la noción de transposición en tanto interpretación. Para ello, es necesario previamente revisar el concepto de interpretación que proviene del latín *interpretatio-onis*, entendido como interpretación, explicación, exposición y hasta juicio. Es un término que remite a *interpres*, *-etis* como agente, mediador, intermediario, negociador, como es el caso de Mercurio y los dioses. De este modo y para el trabajo, la interpretación se convierte en una instancia de negociación entre el texto literario y el cinematográfico. O como lo define David Bordwell (1995), una instancia de construcción.

Lo planteado hasta aquí, permite diferenciar dos tipos posibles de interpretación. La primera es reconocida como adaptación. El término no es inocente ya que supone un acomodamiento, un ajuste de algo a otra cosa. Así la adaptación convencional sería una mera ilustración producto de un “a priori” basado en la fidelidad, encomillando este último término que puede resultar tan amplio como abstruso.

Como referencia final sobre este tema, me parece que habría que pensar la adaptación como una forma de la *doxa* y de lo esperable. Aquí se hace presente otra vez la industria cinematográfica o industria cultural como la pensaron Adorno y Horkheimer (1969). La segunda es la transposición propiamente dicha, la cual se produce a partir de un texto literario, recortado o acotado a novela y cuento. Trabajar desde esta perspectiva significa producir sentidos nuevos, de un sentido que no estaba precodificado en la estructura original. Así la transposición, que implica la producción y construcción de sentidos, genera nuevos valores de connotación de ese texto.

Habría que sumar la idea de que durante la *transposición*, en cualquiera de los casos, la operación que se realiza no es voluntarista, es decir, no es necesariamente consciente; no alcanza con la decisión de querer hacerlo (me refiero a adaptar o transgredir). No puede leerse como un movimiento teleológico sino con el trabajo que se realiza, con la operación crítica que se pone en movimiento. También se pueden pensar las dos instancias de *transposición* a partir del término *autor* que en su definición primigenia es quien tiene y ejerce *auctoritas* (la autoridad), entendiendo la autoridad, potestad y hasta soberanía que el texto literario ejerce sobre el cinematográfico. Y si se habla de fidelidad en la adaptación, me refiero a transgresión o violación de lo estipulado, en la transposición propiamente dicha.⁶ Asimismo, es oportuno agregar una serie de preguntas en niveles o registros diferentes sobre el objeto de estudio.

En primer término, antes de analizar la transposición propiamente dicha, cuestionar la relación de ese texto literario —que provisoria pero frecuentemente denominamos “original” y que será objeto de transposición— con su propio lenguaje.

En segundo término, constatar el modo en que el texto cinematográfico, en su construcción, usa al texto literario, es decir, un texto proveniente de otro lenguaje, y cómo lo *utiliza para redefinir* —si es que lo lleva a cabo— su relación con su propio lenguaje.

Por último, considerar la situación del texto literario y del texto cinematográfico autónomamente. No en función de qué ocurre con la novela luego del film, sino qué ocurre al interior del sistema literario y del sistema cinematográfico. En este sentido, ¿la literatura permanece igual después de la aparición de determinado texto? Un ejemplo sería la

6 A veces una transposición “fracasada” exhibe mucho más que la interpretación ideal.

novela de James Joyce, *Ulises* (1922); y pensando en el cine, lo que ocurrió con la aparición de *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles.

Siguiendo estos últimos lineamientos, las tres preguntas se sintetizan en un término, en un concepto fundamental. Me refiero a la idea de *sistema*, el cual es muy rico para nuestras aproximaciones teóricas. La noción de sistema pertenece al campo conceptual del Formalismo ruso, donde fue planteada y parcialmente desarrollada por Jury Tiniánov (1985), de donde ha pasado, generalizándolo, a diversas corrientes de la crítica contemporánea.⁷

En su trabajo “Sobre la evolución literaria”, Tinianov sugiere la posibilidad de construir un sistema de sistemas: aquel que pondría en correlación las series literarias con las series sociales, históricas, biográficas y lingüísticas. Junto a Victor Shklovsky lideran la segunda etapa del Formalismo; ambos consideran que la literatura es autónoma pero sin embargo comienzan a percibir las relaciones entre el sistema literario. Este lidera la segunda etapa del Formalismo, al igual que Shklovsky considera a la literatura algo autónomo, no obstante comienza a percibir las relaciones existentes entre el sistema literario y la obra misma (como un sistema intrínseco también) con otros sistemas o series (serie histórica o serie social) y ve cómo se comunican (la serie social particularmente con la serie literaria) a través de la función verbal. Distingue también entre la función autónoma y la función sínoma, que refiere a cómo la literatura como sistema se relaciona con otra serie o sistema; y a cómo una obra (como sistema) se relaciona con el sistema de la literatura. En este relacionarse estaría, según Tiniánov, la clave de la evolución literaria. Explica cómo una función que ha caído en desuso,

7 Por otra parte, es difícil pensar la historia de la noción fuera del marco conceptual que la lingüística —moscovita, francesa, praguense— le proporcionó a la investigación literaria.

por *demodé*, puede ser recuperada en otra obra y con otra función, ya sea paródica o humorística. Sostiene que la literatura es un sistema jerárquico y que en una obra o dentro de un período literario hay funciones que son dominantes y otras secundarias, ya que cada elemento, dentro de una obra o sistema, se define por su función constructiva dentro de ella, o dentro del sistema de sistemas que es la literatura. Era su intención aportar dentro de la teoría formalista una visión más dinámica de la historia literaria y dotarla de ciertas herramientas metódicas y teóricas para convertirla en una ciencia, estudiando sus regularidades y sus saltos. Coincide así con Shklovsky en la primera etapa del Formalismo, cuando postulaba que había artificio cuando había violación o transgresión de una norma establecida y se incluía la sorpresa, pero si la violación de la norma se sistematizaba, esto creaba automatización y desaparecía la sorpresa, lo que requería una nueva transgresión. En este postulado Tiniánov encuentra la manera de seguir la historia de la literatura y ver cómo y porqué un sistema evoluciona.

Por lo expuesto, habrá que poder pensar que la noción de sistema es de utilidad no sólo en la situación del ámbito cinematográfico sino también en la lógica de esta relación entre la literatura y el cine; es decir, qué nuevas hipótesis y condiciones se pueden relevar a partir de los denominados casos.

Asimismo la idea de sistemas nos pone en estrecha relación con la idea de interpretación, en tanto y en cuanto nadie llega a los textos de modo inocente sino que un texto —cualquiera sea éste— se construye en la multiplicidad de lecturas, en la construcciones de sentidos producto de las interpretaciones.⁸

8 Un ejemplo de ello sería *Martín Fierro*; seguramente en el momento de considerar una transposición, el poema de José Hernández no llega desnudo y original sino abrigado de lecturas y relec-

A partir de lo expuesto podemos sumergirnos de lleno en la consideración de la transposición propiamente dicha como interpretación crítica del texto denominado “original”. Así, la interpretación crítica supone al menos tres condiciones simultáneamente: en primer lugar, crítica, en un sentido epistemológico, es una puesta en crisis, una interrogación muy fuerte sobre el carácter cerrado o sobre ese sistema, acabado y denotado, del texto literario. En segundo término, no hay texto original. Todo proviene y está en relación con otros textos. Y por último, siguiendo la posibilidad anterior, se ponen en crisis ciertos discursos dominantes.

II

En relación con lo expuesto, y a dos siglos de la primera edición de la novela de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*) ha permitido un sinfín de lecturas, interpretaciones, exégesis; probablemente, no solo porque —si cabe— es una novela desbordante, sino también porque se constituyó en una referencia de época. Al respecto Roman Gubern afirma:

Frankenstein o el moderno Prometeo es más una novela filosófica que fantacientífica —aunque ostente un estatuto fundacional en este género—, que utilizó los códigos de la novela gótica, cuando su ciclo literario ya se había eclipsado, y apareció en pleno torbellino

turas, desde Martínez Estrada a Jorge Luis Borges pasando por la obra pictórica de Juan Carlos Castagnino o los *comics* de Roberto Fontanarrosa y las transposiciones de Leopoldo Torre Nilsson (1968) y Gerardo Vallejo (2008), solo por mencionar algunas referencias.

científico-técnico de la Revolución Industrial, contexto que aporta algunas claves al libro. (2002: 21)

Frankenstein surge del desafío de la autora con el médico John W. Polidori y los poetas Lord Byron y Percy B. Shelley. Mary Shelley, con apenas 18 años, recoge el guante en ese mundo de hombres, y no solo gana la apuesta sino que convierte a su personaje en el monstruo más famoso de todos los tiempos.

En cuanto a las lecturas e interpretaciones, existen dos referencias para considerar cómo la historia y los personajes ocuparon, rápidamente, un lugar canónico en la literatura en particular, y en la cultura en general. La primera tiene que ver con la diferencia entre la edición de 1818 y la segunda de 1823. En esta última se puede observar un despojamiento del andamiaje científico para darle mayor preponderancia a la figura del monstruo. La segunda referencia está relacionada con la imagen del monstruo mítico. Fue Theodor von Holst (1810-1844) el que ilustró con sus grabados la edición de 1831, entregando la primera imagen del personaje.⁹ Ahora bien, la imagen clásica de la criatura proviene del cine; es la que interpretó Boris Karloff en el *Frankenstein* (1931) de James Whale. En este sentido, y respecto del aspecto del personaje, puede considerarse una reescritura. El maquillador Jack Pierce caracterizó y dotó a la figura de las cicatrices ostensibles en el rostro, los tornillos en el cuello y ese andar mecánico.

Es así como el doctor Víctor Frankenstein —a medio camino entre el científico y el alquimista— le da vida a su “creatura” mediante una chispa de electricidad y al

9 Theodor Richard Edward von Holst (1810-1844) fue un artista británico que ilustró obras de William Blake, William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Dante Alighieri y Victor Hugo, entre otros. La tercera edición de la novela de Mary Shelley corresponde a la editada por Henry Colburn y Richard Bentley, en la serie *Standard Novels*.

mismo tiempo dispara la incertidumbre de su creación en los dos primeros párrafos del capítulo IV:

Un espantoso anochecer de noviembre contemplé el final de mi labor. Con una ansiedad semejante a la agonía, reuní los instrumentos que me iban a permitir infundir un hálito de vida a esa cosa inanimada que yacía a mis pies. Era cerca de la una de la madrugada; la lluvia castigaba las ventanas impiadosamente y el candil agonizaba cuando, a la mortecina luz de la llama, vi cómo la criatura abría sus ojos opacos y amarillentos, respiraba con cierto esfuerzo y un movimiento convulsivo sacudía sus miembros.

¿Cómo describir mi sensación ante esta catástrofe? ¿Cómo delinear el engendro que con tanto afán había creado? Sus miembros estaban bien proporcionados y había seleccionado sus rasgos por hermosos. ¡Hermosos! ¡Santo cielo! (2009: 105)

De este modo, entre la “agonía” y el “hálito de vida”, entre la fascinación y el horror, se juega la creación del científico y la pervivencia de la novela.

Desde 1910 y hasta la actualidad, en la pantalla se cuentan ya más de un centenar de versiones de *Frankenstein*. De allí que la novela de Mary Shelley se constituya en esa chispa romántica que reestablece las coordenadas de la novela gótica y la novela de terror. Dicha chispa a la que hacemos referencia ubica la novela en un faro imprescindible en el que abrevan la literatura, la filosofía, el psicoanálisis y las ciencias naturales, y que permite reconocer diálogos con la ciencia, la filosofía y la religión, ya que condensa un espíritu de búsqueda y, al mismo tiempo, señala los límites de la ciencia.

La vigencia de *Frankenstein* radica en que no solo es leído una y otra vez, sino que en tanto clásico, ha sido y es reimaginado en films, ediciones literarias diversas, cómics, mangas y animés.

Bibliografía

- Astruc, A. (1980 [1948]). Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-stylo. En Romanguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, pp. 219-224. Madrid, Cátedra.
- Bodwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- Canudo, R. (1989). Manifiesto de las Siete Artes. En Romanguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, pp. 15-18. Madrid, Cátedra.
- Epstein, J. (1989). A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. En Romanguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, pp. 40-46. Madrid, Cátedra.
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Norma.
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama.
- Horkheimer, M y Adorno, T. W (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sur.
- Oubiña, D. (2000). Mundos en frágil transformación (La alquimia visual de Jaques Tati). En *Filmología. Ensayos con el cine*, cap. 15. Buenos Aires, Manantial.
- Ricoeur, P. (1999). *Freud, una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI.
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Paidós.
- Shelley, M. W. (2009 [1818]). *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Madrid, Siruela.

Shklovski, V. (1985). El arte como artificio. En Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 55-70. México, Siglo XXI.

Tiniánov, J. (1985). Sobre la evolución literaria. En Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 89-102. México, Siglo XXI.

Capítulo 2

La novia de Frankenstein o la reencarnación de Elsa Lanchester

Patricia Russo

I

Y si Dios creó a la mujer, bien puede animarse el Dr. Frankenstein. La escritora Mary Shelley nos proveyó de una de las historias más ricas de todos los tiempos tanto por sus implicancias como por sus reelaboraciones. La autora romántica creó una figura lo suficientemente monstruosa como para contener, incluso, sus propios saberes. Y ello porque fue hija, a su vez, de un filósofo y una feminista comprometidos con su época.

El *monstruo*, la *creatura*, la *cosa*, vio la luz y creció, dicho esto en varios sentidos. Atravesó el tiempo y diversos abordajes y apropiaciones que abrevan en su historia. Tomó el nombre que le había sido negado. Y fue por más: la compañera tan ansiada.

Así como la creatura se transformó en Frankenstein a partir de las obras teatrales que fueron base de una de las primeras transposiciones cinematográficas, la segunda parte de ellas posicionó la figura de la novia como modelo a replicar.

Veremos cómo aparece la mujer en la novela, desde el rol de autora a la mujer compañera, la reparadora. Se

configura así el tema del otro, del diferente como lo otro, el monstruo.

Abordaremos el trabajo de apropiación y resemantización de los contenidos literarios a la pantalla grande. En particular, el tratamiento fílmico de ese tópico y las transformaciones operadas desde su inicio en *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935), hacia sucesoras varias: *El joven Frankenstein* (Mel Brooks, 1974) o *Frankenweenie* (Tim Burton, 1984 y 2012) como marca registrada. Y alguna excepción que confirma la regla.

II

Mary Shelley comenzó a escribir *Frankenstein o el Prometeo moderno* en 1816, luego de una estancia en Suiza junto a su hermanastra Claire Clairmont y Percy Shelley, vecinos a la Villa Diodati, que ocupaba Lord Byron. Ese verano atípico, la copiosa lluvia forzaba al grupo a quedarse en casa y compartir, entre otras cosas, cuentos de fantasmas. Inmediatamente surge una apuesta: escribir todos una historia similar.

Sólo el doctor John Polidori, médico y secretario de Byron y la propia Mary cumplieron la consigna. Lejos estaban de saber que cada uno había creado una figura que atravesaría el tiempo. El vampiro y la criatura respectivamente se convirtieron en fuente de innumerables recreaciones.

La obra de Mary Shelley, publicada en 1818 y luego ampliada en 1831, plantea el tema de un ser artificial que se vuelve contra su creador e intenta destruirlo. Consecuentemente, se tratará del castigo merecido por querer igualarse a Dios y de la responsabilidad de la ciencia que no se hace cargo de su creación.

La autora echó mano de todos sus saberes al presentar al protagonista, un joven de Ginebra quien, en pos de encontrar un beneficio para la humanidad, buscó las causas de la generación de la vida. Para ello, debió absorber los conocimientos de su época y observar tanto la vitalidad como la corrupción y la descomposición en el ser humano. Insuflar vida en un conjunto de tejidos muertos (y de oscura procedencia) era la tarea que se había propuesto. Pero el éxito que coronó sus desvelos le es apenas tolerable. Desesperado, decide escapar, abandonando a la creatura a su suerte. La novela cuenta detalladamente lo sucedido a ambos, utilizando la primera persona de cada uno en un concierto de subjetividades. Así nos enteramos de las motivaciones pretendidamente altruistas de uno y el resultado nefasto en el otro. La vida de ese ser, arrojado al mundo, se parece a un calvario.

Asimismo, la hechura a retazos de la que habla Graciela Sarti (2012: 67) alude no solo a la confección del monstruo, se emparenta con el conjunto de saberes puestos en juego por la autora, hija de William Godwin y Mary Wollstonecraft, dos intelectuales pro revolucionarios y polémicos en su tiempo.

Dice Jerónimo Ledesma en su completa introducción a la novela: “En efecto, Mary apeló a su compleja experiencia familiar, sus convicciones intelectuales progresistas y la vasta biblioteca que compartía con Percy, para transformar la historia gótica de 1816 en la peculiar novela de 1818” (2006: xxxiv).

El lugar de la mujer en el Romanticismo es el de objeto sumiso, por lo que debe haber sido difícil ser autora en esa sociedad patriarcal. A ello se le suma, en el caso de Mary, la educación y compañía de su famoso padre y posteriormente, el encuentro con el poeta Percy Shelley, de quien se enamoró y con quien acabaría fugándose. Se comprende entonces que

enfrentadas con el paradigma del “ángel del hogar” (...) y ansiosas a su vez por obtener el reconocimiento de su labor autorial, tienen que adaptar a sus especiales condiciones, a su escritura, la imagen del yo prometeico masculino que es el modelo hegemónico de autoría disponible en el imaginario literario del momento. (Gómez Castellano, 2007)

Volviendo a la novela, el rechazo que provoca la creatura proviene de sus diferencias, de su cuerpo fragmentado y a la vez enorme, fuera de la proporción humana. Tal vez, el primer “feo infeliz del romanticismo” al decir de Umberto Eco (2007: 293). De hecho, el único que acepta escucharlo es un hombre ciego, el padre de la pequeña familia que ha encontrado y de la que aprende furtivamente. En el momento en que él decide darse a conocer y pedir su ayuda, llegan los demás integrantes y lo maltratan con violencia. “¡Maldito el día en que recibí la vida! ¡Maldito creador! ¿Por qué diste forma a un monstruo tan horrendo que incluso tú te apartases de él con asco?” (Shelley 2006: 140). Un ser distinto, alejado de la norma y por tanto, inclasificable. En todo caso, por oposición.

Fueron los románticos quienes pusieron en el centro de sus poéticas a la categoría de lo feo (...) no se encuentra encerrada en ningún canon, en ninguna regla o precepto. Es fácil observar que lo feo resulta, en general, un concepto derivado de lo bello. Es un lugar común decir que lo que no tiene proporción o armonía es feo. Lo feo es entonces extensión negativa de lo bello. (Oliveras, 2005: 106)

Así las cosas, empieza el camino de la venganza, cobrándose el abandono con muertes, en especial de la familia

Frankenstein. Saciado en parte, provoca un encuentro con su creador en que le pide una compensación:

Estoy solo y triste; el hombre no se asociará conmigo; pero una deforme y horrible como yo no se me negará. Mi compañera tiene que ser de mi misma especie y tener los mismos defectos. A este ser debes crear. (Shelley, 2006: 171)

Este final de la alocución del monstruo suena efectivo porque es razonable. Evidencia el entendimiento de su condición, pero además, o por ello mismo, marca un enfrentamiento de igual a igual con su creador y padre. Progresivamente, se da una inversión de roles. Escuchadas todas sus desventuras y maldades, comprendemos la tristeza del personaje pero también la reacción de Frankenstein, primero de pena y luego de negación airada. Víctor se horroriza ante el pedido de crear otro ser, porque percibe que ello conlleva la posibilidad de una descendencia, pero la creatura no lo dejará ir si no se lo promete. Frankenstein se aleja de su casa y de su familia para comenzar la tarea que le produce, cada vez, una repugnancia mayor. En un momento de desesperación destruye todo. El monstruo lo ve y se lo hace pagar: mata a su mejor amigo. Es un punto de quiebre que marca el inicio del fin. Ya no hay retorno. “¿Te atreves a romper tu promesa? (...). Estaré contigo en tu noche de bodas” (Shelley, 2006: 182), amenaza la creatura. La acción se dilata con la acusación de ese asesinato sobre Frankenstein, equívoco que enferma al protagonista y del que será rescatado gracias a la intervención de su padre.

Transcurrido el tiempo para reponerse, Víctor y la bondadosa Elizabeth, su prima, finalmente se casan. Para comprender la dilación de este esperado momento,

entendemos la interpretación formulada por Marilyn Butler (1993) quien postula que:

La renuencia de Frankenstein a casarse con Elizabeth contrasta con el deseo de la Criatura para que Frankenstein le fabrique una compañera. La razón de la Criatura es que necesita compañía; pero en la acalorada imaginación de Frankenstein pronto la Criatura se reproducirá y con su progenie hará la guerra al género humano. De este modo Frankenstein proyecta en la Criatura la fantasía desmesurada con la que se embarcó en el experimento, la de crear artificialmente una subespecie. Sus emociones sexuales largamente reprimidas parecen estimularse más cuando descuartiza a la Criatura femenina y dispersa sus miembros en el mar que en su propia noche de bodas, cuando se demora en acompañar a Elizabeth a la cama con fatales consecuencias. (xix)

Esa “proyección” de la que se habla refuerza la confrontación entre creador y criatura, donde uno va perdiendo terreno mientras el otro lo gana. Ahora Frankenstein tiene su propio estanque donde mirarse.

Efectivamente, en la noche de bodas ella queda sola por un momento y ese descuido hará que el monstruo cumpla su promesa. Presa del dolor y la impotencia Víctor jura vengarse hasta que uno de los dos perezca.

El verdadero fin es la persecución frenética en la que no se sabe a ciencia cierta quién es el perseguidor y quién el perseguido. Un frenesí hacia regiones inhóspitas donde el monstruo demuestra su superioridad y que sólo acaba con la muerte de ambos o de uno de ellos...

De ese relato, a la vez novela gótica y romántica que absorbe posturas filosóficas y saberes de la época no exentos

de perspectiva crítica, el momento que nos convoca es el pedido del monstruo de una compañera, para lo cual necesita de las competencias de su creador.

Si como dice Ledesma “Todo en *Frankenstein* parece definirse en el ámbito de la familia” (2006: lxxiii), resulta comprensible que esa creatura intente la reparación en la búsqueda de un ser que lo acompañe, tal como ha podido apreciar que sucede en su malogrado contacto con la sociedad. Aunque también es cierto que algo falla, continúa Ledesma “por el hecho de que las familias están perdiendo siempre a sus madres” (2006: lxxvi). Así el contexto ficcional refleja la propia experiencia de vida de la autora, porque su madre murió a los pocos días de darla a luz.

Retomando: ese pedido que horroriza a Frankenstein se convierte, dentro del relato, en un motivo destacado que ha generado reelaboraciones diversas, varias de ellas en lenguaje audiovisual. Consideramos el pasaje de la literatura al cine como transposición, siguiendo a Sergio Wolf (2005). Un trabajo de trasplante, de traslado de contenidos de un formato a otro donde aparecerán transformados. Es decir, que “toda transposición requiere al menos una franja de independencia (...) que es consustancial a la operación misma de transponer” (Wolf, 2005: 30). Y si bien comparte con la literatura el hecho de ser discursos que narran historias, “el procedimiento es un camino de opciones, toma de decisiones, de sucesivas elecciones por las que, de acuerdo con el nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto fílmico” (Sánchez Noriega, 2000: 59).

En este sentido, aunque parten de versiones teatrales previas, son particularmente señeras las primeras películas: “Ya en la década del 30, los films sonoros de James Whale consagran un arquetipo del monstruo que difiere en gran medida del personaje de Mary Shelley, pero que alcanza difusión verdaderamente planetaria” (Sarti, 2012: 78).

Quien no haya leído la novela sabrá igualmente a qué nos referimos, se conoce al monstruo como tal con un nombre que no es otro que el de su creador y con una apariencia específica que proviene de la imagen filmica. “Ubicar a este personaje en una dimensión mítica es ya un lugar común” (Sarti, 2012).¹ Se trata entonces de un mito moderno que circula en el imaginario social en permanente estado de recreación.

De esa dimensión mítica participa la creación de una compañera para el monstruo, que mereció una nueva película de James Whale: *La novia de Frankenstein*, como necesaria segunda parte. Si bien en la novela esto no llega a concretarse, el film deja claro ya desde el título que ese será su tema. Hay algunos puntos de contacto pero también diferencias importantes. En nuestro caso el guion del film se basó fundamentalmente en la versión teatral de Peggy Webling: *Frankenstein. An Adventure in the Macabre*, 1927 (Sarti, 2012: 99).

Se trata de un relato de focalización cero, propio del cine clásico, donde hay un narrador omnisciente. Entendemos que al no haber deícticos o marcas del autor/narrador, se han suprimido las subjetividades de las distintas “voces” que conforman la novela.

En el principio, los *credits* colaboran sutilmente con la intriga que habilita el género, y ello porque en el detalle del elenco no aparece quién representa a la novia, solo unos puntos suspensivos y un signo de interrogación. Una cuota de humor y suspenso que se aclarará cuando veamos al personaje. Este recurso ya había sido observado con gracia por la propia Mary Shelley en el programa de una versión teatral de su época.

1 Recomendamos la lectura del exhaustivo trabajo de Sarti sobre la figura del autómeta.

La escena del comienzo recrea la célebre noche de gestación de la historia en la Villa Diodati, con una fuerte tormenta. Están Byron, Shelley y Mary interpretada por una joven Elsa Lanchester. Esta instancia extradiegética se construye como tal, por fuera de la narración en sí misma y contiene un comentario de la propia Mary sobre sus intenciones autorales. Pero además, sirve de marco a la historia que será evocada retomando, cual si se tratara de un compilado de “escenas del capítulo anterior”, varios momentos de la primera película de Whale. Puntualmente, las escenas finales en el molino, donde recuperan el cuerpo de Frankenstein, llamado Henry como en el primer film. Y esto debido a que, como dijimos, su fuente fue la versión teatral previa.

La turba de aldeanos empieza a dispersarse y en medio del silencio reaparece el monstruo, que no ha muerto y tiene mucho por matar. Esta secuencia, de carácter autorreferencial, hace hincapié en la intertextualidad que anima el trabajo pero además evoca en el espectador el recuerdo de la primera parte y lo unifica como producto “de género” de los Estudios Universal.

En esta nueva entrega se incorpora un personaje cómico como contrapunto: es el de la criada Minnie, que hace comentarios a la manera de apartes teatrales: hablando a cámara y en generosos primeros planos. Pero es el doctor Pretorius el que funciona como motor de la acción:

En la segunda película de la serie, el sabio prometeico recupera el protagonismo, pero las connotaciones negativas que la moral de Hollywood obligaba a adoptar respecto a ese personaje llevaron a dividir de manera maniquea la figura del científico en dos entidades enfrentadas: ahora el doctor Frankenstein es un sabio arrepentido, dedicado a la ciencia de una manera razonablemente conservadora, tentado por un alter ego

negativo —un tal doctor Pretorius— (...). (Balló y Pérez, 2010: 281)

Como un Mefistófeles tecnológico, este personaje incorporado tentará al alicaído Frankenstein a continuar su actividad haciéndolo responsable de las muertes del monstruo. Es particularmente notable la escena en que le muestra los avances de sus experimentos: los homúnculos o pequeños humanos creados en laboratorio. El ex profesor necesita de su ayuda para resolver el problema del tamaño pero, además, para crear vida nuevamente, esta vez una mujer. Ante una rotunda negativa, contará con la colaboración del monstruo para convencerlo. Efectivamente, es él quien secuestra a Elizabeth para obtener su ayuda. El relato suma diferencias, uno de los ayudantes no duda en matar a una muchacha para obtener el corazón joven y sano y Frankenstein trabaja a la fuerza bajo las órdenes de Pretorius y del mismísimo monstruo. Ha hecho notorios avances desde su presentación en la primera película: esta vez, y por mediación del Dr. Pretorius, el personaje habla.

El laboratorio, ubicado en la misma torre solitaria de la primera película, cuenta ahora con nuevas máquinas. Aunque sigue siendo necesaria la intervención de la naturaleza: una fuerte tormenta con rayos y truenos sirve para activar los aparatos eléctricos.

El experimento es un éxito. La presentación de la novia es una escena de alto impacto en virtud de la expectación generada. La tormenta proporciona el marco adecuado para suponer que las fuerzas de la naturaleza acompañarán el propósito científico. Pero se retarda aún más: vemos el cuerpo lleno de vendas, luego un plano detalle de los ojos abiertos y fijos. Mientras escuchamos “¡She’s alive!” nos acercamos al momento esperado, pero se frustra porque ella los cierra y se repliega como si se apagara. Por corte y

luego de una elipsis, pasamos a apreciarla, ahora sí, en su totalidad: compuesta y de pie, flanqueada por sus creadores. El vestuario es a la vez túnica y vestido de novia, presenta pero también oculta. Las cicatrices compiten con las de Boris Karloff en un nuevo trabajo del maquillador Jack Pierce.² Aunque por cierto, no produce rechazo y luce con extraña belleza.

La banda sonora acompaña esta escena con pompa mientras en imagen, por si alguna duda quedara, Pretorius anuncia: “¡La novia de Frankenstein!”. Curiosa frase pues podría entenderse tanto la novia *que hizo* Frankenstein como la novia *de* Frankenstein en alusión al monstruo. Teniendo en cuenta, claro está, la apropiación que del nombre del creador hizo esa figura en el imaginario popular a través del tiempo.

El peinado encrespado es resultado del uso de la electricidad, a lo que se suman dos mechones blancos como relámpagos a cada lado, que se convertirán en ícono del personaje.

El pelo de la Novia resultó ser una complicada construcción. Sobre cuatro delgadas trenzas fuertemente sujetadas a la parte superior de la cabeza, se colocó una suerte de jaula tejida con crines de quince centímetros de alto, poco más o menos. Luego el propio cabello de Lanchester fue cepillado sobre esta estructura y se agregaron los dos mechones blancos. (Manguel, 2005: 65)

Se le dedican varios planos, así como también se acenúa su fragilidad inicial con movimientos entrecortados y

2 “Ciñéndose a los bosquejos de Whale —aunque jamás lo reconoció— el maquillador Jack P. Pierce fue en definitiva el responsable de la apariencia del Monstruo” (Manguel, 2005: 31).

un mudo gesto felino. “Según Lanchester, los gritos de la novia se inspiraron en el sonido que emiten los cisnes en el Regent’s Park de Londres” (Manguel, 2005: 67).

“Son criaturas realmente muy malintencionadas. Siempre le sisean a uno”, comentó la actriz. “De modo que utilicé el recuerdo de esa especie de silbido. En dos ocasiones, los técnicos de sonido reprodujeron los siseos y los gritos al revés para hacerlos aún más extraños”. (citado por Manguel, 2005: 67)

El contraplano se ve reforzado con los rostros de los otros personajes detenidamente filmados en primer plano a partir de claroscuros que acentúan el carácter de la escena, mezcla de experimento científico y clandestinidad gótica. El monstruo se acerca pero ella, como todos, se asusta y lo rechaza. Quiere escapar, da un grito y debe ser apartada por Frankenstein. Un primer plano de la criatura nos muestra la sonrisa que se convierte en mueca y una lágrima cayendo en la mejilla de ese ser que ahora es más humano.

Con un gesto de verdadera comprensión él mismo invierte los roles con el padre al decir: “¡Tú, vive!”. Y junto a su virtual compañera y el Dr. Pretorius, a quien ordena quedarse, se inmola destruyendo el laboratorio entero. Un inesperado momento de perdón que vehiculiza el *happy end*.

En su estreno, la película fue recibida con entusiasmo. En Nueva York y Los Ángeles fue un éxito rotundo: en un cine de Hollywood Boulevard, de capacidad para tres mil personas, se proyectó once veces al día.

La novia de Frankenstein no es una simple secuela concebida para explotar la truculencia de la primera entrega hasta sobrepasar todos los límites imaginables; más que nada es la prueba fehaciente de la categoría de James Whale, algo más que un asalariado de la Universal. (Rodríguez, 2003: 74)

Si el monstruo ha logrado superar las desventuras y vencer al tiempo recorriendo un largo camino, su compañera lo ha hecho en menor medida. Digamos que ella vive en la pantalla grande.

Nacida de restos de cadáveres y corazones tibios, en las categorizaciones de monstruas, no es ni bruja, ni vampira, ni pantera (a la manera del cine de Jaques Tourneur) ni robot. Una muestra del ser creado artificialmente que, como compañera, nace para morir, pero que adquiere carácter modélico.

El peinado que quería vivir

Las siguientes reelaboraciones fílmicas a partir de la novela incluyeron su presencia de maneras diversas.

En 1974 Mel Brooks presenta su versión: *El joven Frankenstein*, una gran parodia de sus predecesoras. Dice Patrice Pavis sobre la parodia: “Obra que transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos. (...) No es solamente una técnica cómica. Instituye un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada” (1990: 348). De allí que el efecto buscado sea mayor cuando se conoce la obra fuente.

En esta película el joven del título es el nieto de Frankenstein, quien reniega de su ancestro intentando, entre otras cosas, cambiar la pronunciación de su apellido. Pero deberá hacerse cargo de su herencia y viajar a Transilvania. De esa manera se recupera el escenario gótico para el desarrollo de la trama. Castillo, ama de llaves, tormentas y pasadizos más una serie de personajes desopilantes. Entre ellos, un jorobado tuerto llamado Igor (léase “Áigor”) y una rubia pulposa y algo tonta que funcionan como ayudantes. Las complicaciones del género están

aseguradas. La trama se arma alrededor de la recuperación de los diarios de laboratorio del Dr. Frankenstein. Cuando los encuentran, Frederick decide continuar con la obra de su abuelo y volver a la vida el cadáver de un criminal. El problema será el cerebro, nuevamente “equivocado”, esta vez por Áigor. El monstruo logra avances notorios hasta que su creador decide sacrificarse intercambiando sus facultades intelectuales con él. Pero será Elizabeth, quien, como novia del joven doctor, complete la referencia al núcleo familiar propuesto por la novela; además de convertirse en cita ella misma. En el film se trata de un personaje fóbico al contacto físico pero que, sugestivamente, al ser raptada y seducida por el monstruo descubre los “dulces misterios de la juventud”. Ese cambio se evidencia también en su cabello, que a partir de ese momento lucirá como el de su predecesora fílmica —Elsa Lanchester, por supuesto—. Ya en el final y luciendo el icónico peinado reitera sus gestos con nuevas (y lascivas) intenciones.

Otra reelaboración viene de la mano de Tim Burton. En el año 1984 crea *Frankenweenie*, un cortometraje con actores profesionales que trabaja ya directamente con los films de Whale. Allí un niño especial filma cortos caseros donde el protagonista lo tiene su adorado bull terrier, Sparky, y los comparte en “funciones” con sus padres. Un ejemplo de cine dentro del cine. Para un niño solitario su perro es el mejor compañero, y su pérdida algo imposible de soportar. Por ello intentará revivirlo. Utilizando los conocimientos aprendidos en clase y con utensilios caseros insuflará electricidad al cadáver que recuperó del cementerio de mascotas. Y resulta, claro está. Pero no será fácil su reinserción en la sociedad: en el barrio la sola presencia de un perro remendado produce terror. Como tampoco es fácil el camino del héroe. Pues se necesitará un acto heroico de su parte para que la comunidad toda se una a fin de devolverle la

vida a fuerza de electricidad. Es en la última secuencia que Sparky se enamora de la perra de uno de los vecinos: una caniche de pelo negro con curiosos mechones blancos. Ante unos mimos de ella los tornillos de Sparky lanzan chispas que forman la leyenda “*The End*”. En el mundo canino se repite la referencia al personaje de Whale como guiño y homenaje.

Esas referencias eran, según Burton, no tanto una conexión directa con la película de Whale, como una reacción a lo que le rodeaba en Burbank. “Lo más genial es que ni siquiera tenía que pensarlo (...). Esas imágenes coincidían porque eran parte de mi vida. Había caniches que recordaban a la novia de Frankenstein, con el pelo enorme. Todas esas cosas estaban allí. (Sallisbury, 1999: 72-73)

La Disney no la estrenó: fue “almacenada” porque recibió la calificación de no autorizada, y Burton fue despedido.

Muchos años después y con varias películas en su haber, Burton dirige el largometraje con la misma historia, a modo de auto-*remake*, pero usando la técnica de *stop motion*. Ahora se trata de muñecos que son filmados cuadro por cuadro y con escaso diálogo. El relato se extiende agregando situaciones diversas y profundizando en los personajes. Cada uno de los compañeros de Víctor luchará por lo suyo: la presentación de un trabajo original en la feria de ciencias. Así, las referencias son variadas. El profesor Rzykruski, que ha sido desplazado, habla del sentido de la ciencia: “La ciencia no es buena ni mala. Pero puede ser usada de las dos maneras. Por eso tenés que ser cuidadoso”, le dice, a punto de irse. Pero es sugestiva su respuesta ante el planteo de Víctor de que no obtuvo el mismo resultado luego de repetir el experimento. Sólo tendrá éxito el que sea realizado con amor.

Los mitos pululan por el film y hacen pie en algún personaje. Está Perséfone, la temible diosa del inframundo, esposa de Hades en la mitología griega. Aunque si repasamos su mito, vemos que tiene un costado alternativo y “primaverál”. Cuando Sparky redivivo se escapa al jardín corre tras una mosca y llega a la cerca del vecino, donde se produce el encuentro con Perséfone, la perra caniche. Elsa van Helsing es su dueña, en clara alusión a uno de los personajes de *Drácula*, otro de los “monstruos” de la literatura. Sparky y Perséfone se hacen mimos con los hocicos. El éxtasis de este acercamiento produce que el pelo de ella, imprevistamente, luzca con dos mechones blancos. De allí en adelante sabremos a qué hace referencia ese personaje, vale decir: lo decodificamos como un guiño entre conocedores.

Como excepción baste la siguiente: en la transposición de Kenneth Branagh observamos que el título ya es ciertamente ambicioso, *Frankenstein de Mary Shelley*. Se retoma buena parte de la novela pero con cambios. El tono del film fluctúa entre interiores sórdidos y paisajes naturales que remiten a la categoría de lo sublime, muy presente en la ficción romántica. La iluminación favorece y marca los contrastes. La película es sangrienta y desesperada. La recreación de época y una producción imponente recargan la liviandad de los momentos felices.

Mención especial merece el monstruo, algo más que un personaje en la *¿piel?* de De Niro. Su nacimiento es una escena para el recuerdo. Surgido y empapado de una materia viscosa que lo hace resbalar sin poder sostenerse, recuerda el líquido amniótico que rodea al feto, lo protege y se esparce en el parto. Ya sin censura, su desnudez aporta mayor credibilidad a la escena, donde la criatura nuevamente, es abandonada sin piedad. Por su parte, aquí la compañera se convierte en novia. Luego de negarse a la petición del monstruo, éste mata a Elizabeth en una escena desgarradora: le

arranca el corazón. Seguidamente, ella cae de lado y golpea su cara en un vidrio roto. De esa manera se justifican las cicatrices que veremos luego. Desesperado, Víctor decide restituírle la vida aprovechando sus conocimientos. Pero el monstruo vendrá por ella. Pelean por el amor de la mujer y ese enfrentamiento impensado y feroz los iguala. Esta vez es ella, la Elizabeth de otrora, quien se siente acorralada y decide inmolarse.³ El final nos devuelve a la novela con una persecución interminable por el Polo Norte. El hijo llora frente al cuerpo inerte de su padre en una pira. El fuego los unifica en el final. La imagen, desoladora, es el hijo que sostiene en brazos al padre, entre las llamas que poco a poco se encargarán de disolverlos.

Para cerrar este acotado recorrido, una mención de regreso al principio. Cuando se produjo el estreno de *Los Simpsons, la película*, su creador, Matt Groening, aseveró en una entrevista que el pelo de Marjorie Simpson Bouvier —Marge— estaba inspirado en el peinado de *La novia de Frankenstein*, combinado con el estilo en que lo usaba su madre. La serie animada con más tiempo en el aire, la familia amarilla más famosa del mundo del cómic, tiene su propio homenaje al cine de Whale. En la profusión de citas y guiños que los caracteriza, no podía faltar la alusión estetizada a un personaje que dejó huella, entre otros grandes del género, en los años treinta.

Estas referencias que hemos mencionado actúan a modo de sinécdoque, es decir, como representación de una parte que alude al todo en cuestión. En trabajos de transposición, los contenidos de una obra literaria, por caso, son apropiados y aparecen resemantizados en la nueva obra. Veamos a los monstruos:

3 Este giro propuesto en el relato parece haber sido tomado de la versión del director Roger Corman de 1990: *Frankenstein desencadenado* (Sarti, 2012: 110-112).

Hasta Mary Shelley, los monstruos de la literatura, o bien comenzaban sus terribles carreras totalmente formados, o bien eran dóciles criaturas de pronto metamorfoseadas en algo letal. (...) El Monstruo de Mary Shelley no es ni un horror hecho a medida ni un Lázaro decimonónico: es una imposible Gestalt de cuyo nacimiento estamos obligados a dar testimonio, una mezcla de cosas inconexas que, de alguna manera, contra todo lo esperado, puede moverse y respirar... como las imágenes en una pantalla. (Manguel, 2005: 77)

Es el cine, como nuevo texto, el que nos muestra en imagen el proceso de creación del monstruo, elidido en la novela. Lo acompañamos desde su planteo hasta la concreción en el laboratorio, pasando por la profanación y búsqueda de los materiales oscuros. Así se nos hace partícipe de algo impensado pero también de lo prohibido. Asistimos como *voyeurs* al acto que, como humanos, nos está vedado.

En el proceso de transponer, el nuevo texto tiene estatus propio: “Lo que queda no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película” (Wolf, 2005: 78). Gérard Genette define la transtextualidad como todo lo que pone a un texto en relación con otros y dentro de las relaciones transtextuales, la intertextualidad como co-presencia efectiva de dos textos (citado por Stam et al., 1999: 234).

El *studio system* fue la fórmula organizativa que encontró Hollywood para el desarrollo de su industria en aquellos tiempos. Se apoyaba además en el *star system*, el sistema por el cual los actores se convirtieron en estrellas; como ejemplo vaya el de Boris Karloff, quien pasó a ser “la cara” del monstruo y un ícono del cine de terror. El público

demandaba su presencia y de esta forma se minimizaban los riesgos.

Otro tanto ocurre con los géneros, que compartimentan el trabajo pero además aseguran una recepción “adecuada” creando recurrencias temáticas estables. Su desarrollo es fundamental para la distribución y comercialización de las películas. Del cine de los años treinta tomamos las películas de terror como uno de los géneros más convocantes y en los que fue fundamental la producción de los Estudios Universal.

Por otro lado, entendemos que hay nuevas instancias de lo monstruoso, alejadas de la discontinuidad, la falla o lo prohibido:

Lo monstruoso es, en sí mismo, una figura del arte, de la política, de la cultura que se dispersó en una multiplicidad de otras figuras concretas y de similar fama (...). Cada figura ocupó un cuerpo y, simultáneamente, rebasó sus límites. Si, en un sentido, cada una de esas figuras precisó aislarse para ser reconocida como única y singular, prontamente fue forjando sus propias constelaciones, descendientes impuros y revueltos que se fueron manifestando y aglutinando en otros acoplamientos históricos. De esa manera, en el siglo XXI, no hay figura que no pueda lucir sus propias mutaciones y que no impulse el quebrado recorrido de las genealogías. (Domínguez, 2016: 12)

Buceando en las referencias textuales mencionadas encontramos, dentro de los films de hoy, el personaje de ayer. Hay otros “acoplamientos históricos” pues cada época reescribe lo anterior a su manera y cada film es producto de las nuevas lecturas. La intertextualidad es el procedimiento y el resultado de ese trabajo. Indica que si antes hubo contienda ahora

hay convivencia pacífica de referencias y alusiones: aquellas que recrean un motivo pregnante y destacado. Los ojos fijos en un cuerpo lleno de vendas o el pelo electrizado con dos mechones como relámpagos. Y el rostro de Elsa Lanchester como única entre los monstruos de la época dorada.

En nuestro caso el personaje nacido del cine, que sabe de su carácter efímero, pide la cita. Y ello porque no tiene el pasado literario de su eventual compañero como fundamento. La novia que, de haber querido, habría generado una nueva especie, no pudo contra la censura. Ni en el siglo XVIII ni mucho menos en el XX.

Si Frankenstein como padre no se hizo cargo, Jame Whale la concibió tan bella como lo permitía el verosímil del género. De esa manera le dio alas. Y es el propio medio el que la homenaja. Sus “descendientes impuros y revueltos” han corrido los límites y están ahí para recordarla una y otra vez.

Bibliografía

- Balló, J. y Pérez, X. (2010). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- Buttler, M. (1993). *Introducción a Frankenstein*. Ficha de cátedra de Literatura del Siglo XIX, pp. ix-lviii. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Domínguez, N., et al. (comps.). (2016). *Figuras y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen.
- Castellano, I. G. (2007). El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: Frankenstein y Sab. *Revista Hispánica Moderna*, núm. 60, vol. 2, pp. 187-203. En línea: <<https://doi.org/10.1353/RHM.2007.0008>>.
- Ledesma, J. (2006). Introducción. En *Frankenstein o el Prometeo moderno*, pp. i-cxi. Buenos Aires, Colihue.

- Manguel, A. (2005). *La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein)*. Barcelona, Gedisa.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Ariel.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- Rodríguez, H. (2003). *Museo del miedo. Las mejores películas de terror*. Madrid, JC.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.
- Sarti, G. (2012). *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y en el cine*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Shelley, M. (2006). *Frankenstein o el Prometeo moderno*. Buenos Aires, Colihue.
- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos en la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós.
- Wolf, S. (2005). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.

Bibliografía de consulta

- Arza, M. M. (2013). *Tim Burton*. Madrid, Cátedra.
- Cross, E. (2013). *La mujer que escribió Frankenstein*. Buenos Aires, Emecé.
- Salisbury, M. (1999). *Tim Burton por Tim Burton*. Barcelona, Alba.
- Sarti, G. (1998). Frankenstein, conformación de un mito sobre la vida artificial. En *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*. Buenos Aires, Eudeba.

Capítulo 3

Identidades híbridas y poscolonialismo en *La venganza de Frankenstein* (1958) y *Frankenstein y el monstruo del infierno* (1973)

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Peter Cushing como el barón Frankenstein definitivo

Cuando los estudios británicos Hammer realizaron una transposición del mito de Frankenstein por primera vez en 1957, tomaron al mundo por sorpresa. La película se realizó luego de algunos éxitos de taquilla de películas de ciencia ficción realizadas por la productora, pero fue esta historia gótica la que puso a Hammer en el mapa a nivel global. *La maldición de Frankenstein* (*Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1956) se filmó en Technicolor, puso en primer plano la sangre (un elemento tabú hasta ese entonces para el cine de terror), y tenía a Christopher Lee como el monstruo y Terence Fisher detrás de la cámara. Pero más importante aún, tenía a Peter Cushing como el doctor Frankenstein. E incluso hoy en día, cuando uno piensa en el barón Frankenstein, inmediatamente aparece en la mente el rostro perfectamente delineado y los fríos ojos azules de Cushing. Él hizo del barón Frankenstein una criatura propia.

Lo que hizo de esta representación en particular un éxito mundial que reinició el interés hacia el cine de terror gótico

no solo fue el talento de Cushing como actor, sino también el guion de Jimmy Sangster. En él, el barón Frankenstein es una criatura muy compleja incluso para los estándares actuales. La representación de Peter Cushing del barón fue notable, presentándolo como una figura arrogante, cruel y rebelde, en gran medida el antihéroe de Byron. Tan fuerte fue su interpretación que, tal como señala Allen Eyles fue él, y no la criatura, quien volvería en las secuelas del film (1994: 47). Efectivamente, una característica de la franquicia del Frankenstein de la Hammer fue el hecho de que es el barón, no el monstruo, quien retorna una vez y otra vez. Como dice el propio barón en una escena de *La venganza de Frankenstein*, “nunca se librarán de mí”.

Denis Meikle argumenta que la interpretación de Peter Cushing de Victor Frankenstein fue innovadora. Es a la vez autoritario y seguro (2009: 38). Aún más interesante, Cushing lograba esconder una frialdad calculadora bajo un barniz de astucia y encanto persuasivo y hacerlo a la vez atractivo y convincente. Cuando llegó a la pantalla, el barón Frankenstein de la productora Hammer era una verdadera serpiente con una bata de seda. El barón es diferente no solo de su contraparte en la novela escrita por Mary Shelley sino también de encarnaciones anteriores, las más recordadas, las realizadas por el estadounidense estudio Universal durante los años treinta y cuarenta.

En la novela de Mary Shelley, Victor Frankenstein huye de su creación atormentado por la culpa y el arrepentimiento. Cuando el capitán Walton descubre a Víctor Frankenstein perdido en los hielos árticos, lo halla en estado de shock. Durante su recuperación, Frankenstein previene al capitán sobre los peligros de la audacia innecesaria. Al igual que Frankenstein, el capitán también está interesado en ver qué más hay detrás de lo visible, en explorar lo inexplorado. Pero el consejo de Frankenstein es que los

humanos deberían dejar oculto lo que debe permanecer oculto (Shelley, 1994: 13). El barón ha escarmentado luego de sus arrogantes intentos de modelarse a sí mismo como un Dios (Hedrich Hirsch, 1996: 116) e intenta evitar que Walton cometa el mismo error. Víctor Frankenstein es un hombre que huye de sus pecados, los cuales, tarde o temprano, lo atraparán corporizados en la figura del monstruo que él ha creado.

En muchas adaptaciones filmicas de la novela permanece intacto el tropo de Víctor Frankenstein huyendo de un pasado que siempre lo alcanza y atrapa. Este argumento ejemplifica uno de los temas más importantes para el gótico: el retorno de lo reprimido (Mishra, 1994: 219). El buen doctor, lleno de arrepentimiento, deja de lado su monstruosa creación e intenta comenzar una nueva vida con su prometida Elizabeth, mientras el monstruo permanece como una espina en su costado, el recordatorio vivo de su pecado. Diferente es, sin embargo, el mito de Frankenstein en las películas hechas por los estudios Hammer. El barón Frankenstein interpretado por Cushing es inmoral, cruel, frío y homicida. No siente culpa y no huye de su pasado (Rigby, 2004: 45). En cambio, aquellos horrorizados por los distintos acontecimientos son los diferentes monstruos que el barón va creando a través de las distintas películas. Más que monstruos, son víctimas, creaturas con una grave crisis de identidad.

El Baron Frankenstein de la Hammer se burla de las instituciones médicas ya que, para él, existen más para mantener el estatus económico que para procurar las bases mínimas que garanticen la promoción de los avances de la ciencia. Aquí es posible establecer algunas primeras ideas sobre la verdadera naturaleza del doctor Frankenstein tal cual es interpretado por Cushing y por el guion de Sangster. Primero, no se ve a sí mismo como un loco, ni

como un hombre que haya cometido pecado alguno contra Dios y contra la humanidad en sus intentos por llegar a zonas inexploradas más allá de la muerte. De hecho, la ciencia y el conocimiento han avanzado en el mundo occidental real en parte blasfemando contra Dios (como lo puede atestiguar el caso de Galileo Galilei). El barón Frankenstein no es menos o más cruel o frío sobre sus investigaciones que muchos otros científicos que trabajaron por el bien de la humanidad en el mundo real. Por supuesto, el barón de Cushing es un asesino, pero como observa Meikle, el personaje se suaviza a través de los sucesivos films (2009: 38). Frankenstein está continuamente trabajando para producir avances en la ciencia y el problema real se halla en que el doctor no puede reconocer la humanidad inherente de los sujetos sobre los que trabaja. Los ve como materia prima sobre la cual trabajar y moldear para crear una identidad nueva que responda a los postulados del iluminismo que el barón, en representación de la imperialista Gran Bretaña, consideran la base de lo humano. El interés máximo del barón creado por Cushing, la Hammer y Fisher es civilizatorio: construir identidades nuevas, “mejores”, sobre identidades previas, sobre material humano. Su mentalidad es europeizante y colonialista.

El principio de la épica civilizadora fue utilizado por las potencias europeas para establecer una serie de normas o categorías que eran herramientas útiles para distinguir entre humanos y personas no enteramente humanas, permitiendo así metodologías de exterminio, domesticación o reconfiguración de los nativos de un país colonizado (Tuhiwai Smith, 2006: 26). *Civilización* fue una palabra clave para las aventuras colonialistas e imperialistas llevadas a cabo por naciones como Gran Bretaña durante los siglos pasados, y es interesante observar que los procesos de descolonización se aceleran en pleno período de producción

de la productora Hammer. Siendo un producto típicamente británico, cabría preguntarse cuan profundos son los rasgos de identidad nacional y pensamiento colonial presentes en las películas producidas por Hammer.

En este sentido, podemos afirmar que la Hammer, como estudio británico, no puede escapar ni del pensamiento de época ni del sentido de declinación en lo que refiere a los procesos de colonización que recorrían Gran Bretaña durante los años cincuenta, sesenta y setenta. Por lo antedicho, podemos afirmar que el barón Frankenstein corporiza, con sus experimentos, los procesos de colonización tan inextricablemente ligados a la nación británica. El barón es un hombre que usa las instituciones como colonias, ya sea un hospital para gente pobre como en *La venganza de Frankenstein* (*Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1958), o un manicomio para lunáticos como en *Frankenstein y el monstruo del infierno* (*Frankenstein and the monster from Hell*, Fisher, 1973). Como cualquier colonialista, Frankenstein usa un discurso progresista que oculta sus intereses personales y la explotación sobre los sujetos mientras recurre constantemente a la “*thingfication*” o *cosificación* (Esmeir, 2012: 1), a saber, la exclusión de la persona colonizada de la esfera de lo que se considera humano. De hecho, el conocimiento científico y el colonialismo a menudo han caminado juntos, estrechamente vinculados. La historia del progreso en el pensamiento científico en Europa ha estado profundamente entrelazado con la conquista extranjera (Cooper, 2005: 6) y muchas formas de conocimiento fueron refractadas, desviadas o reconfiguradas en contextos coloniales (El Shakry, 2007: 2). La modernidad ha reprimido sus orígenes coloniales (Huddart, 2006: 6) y, al igual que los monstruos, lo que está reprimido vuelve para atormentar el presente.

Las criaturas que el barón Frankenstein crea son productos del colonialismo: híbridos que no es ni el colonizador ni

el colonizado, sino una identidad “en el medio” (McGraht, 1999: 15). Los monstruos creados por el barón no reconocen sus propios cuerpos o sus identidades y, por ello, son una reminiscencia de los híbridos producidos por la colonización británica (Kumaravadelu, 2008: 128). Es en este aspecto que podemos leer ambos films como productos góticos a través de una mirada poscolonial. Lo poscolonial implica relectura, cuestionamiento de los discursos colonialistas que dieron forma a productos culturales hasta el momento leídos acríticamente. Creemos que ambos films pueden ser leídos, entonces, desde una perspectiva postcolonial. Por otra parte, lo gótico está fuertemente imbricado con lo poscolonial. Lo gótico cuestiona los binarismos, la idea de centro y periferia y las divisiones concretas entre pasado y presente, entre normalidad y anormalidad, entre lo humano y lo inhumano o no-humano. Lo gótico ilumina las nociones de Otredad (Smith y Hughes, 2003: 4) que, en los casos de colonialismo, siempre están presentes en los mismos colonizados, convertidos en “otros” por el discurso imperialista. Es por ello que Smith y Hughes afirman que lo gótico es, siempre, poscolonial. Lo colonial va acompañado por rastros del pasado que aun perviven, legados que se niegan a morir, identidades anteriores que se vislumbran, semienterradas pero aun visibles.

Este ensayo trabajará analizando los dos títulos mencionados para encontrar relaciones entre la explotación colonialista de los recursos, la hibridación y el regreso de la voz primitiva y original. Tal vez no por casualidad estas películas se enmarcaron dentro del contexto de dos declinaciones sociales y culturales. Primero, los estudios Hammer estaban, durante la filmación de *Frankenstein y el monstruo del infierno*, atravesando una crisis terminal después de muchos años de gran éxito en el Reino Unido y en el extranjero. Hacía ya años que la Hammer no lograba un importante

éxito de taquilla. En segundo lugar, y más significativo aún, ambas películas se hicieron en años en los que el proceso de descolonización, que se aceleró después de 1945, estaba casi completo (Levine, 2013: 206). Gran Bretaña había comenzado su proceso de colonización en el siglo XVI, y en la década de 1970 enfrentaba un fuerte nacionalismo anti-colonialista. Estas películas, inadvertidamente, reflejan el trauma del poder declinante.

El barón Frankenstein como poder invisible

Ambas películas comienzan de la misma manera: lo primero que hace el doctor Frankenstein es fingir su muerte. Esto es especialmente interesante porque el barón funciona como un poder oculto bajo las sombras, como un titiritero invisible. Él, Frankenstein, no representa el poder visible, sino algo más.

Este hecho se aborda explícitamente en *La venganza de Frankenstein*, la primera secuela de *La maldición de Frankenstein*. Dado que esta película es una secuela en un momento en el que las segundas partes no eran tan comunes, los realizadores se propusieron explicar en detalle cómo el barón Frankenstein escapa a su ejecución, que supuestamente ocurre al final de la primera película. *La venganza de Frankenstein* se abre con el barón Frankenstein caminando hacia la guillotina. La hoja cae y se oye un grito femenino. Corte a una taberna. En ella, dos ladrones de cuerpos deciden robar el cadáver del barón. La escena que sigue es una de las más famosas de la película: los saqueadores extraen el ataúd donde supuestamente se encuentra el barón y descubren con sorpresa el cadáver decapitado de un sacerdote. Uno de los ladrones huye presa del pánico mientras que el otro intenta robar el cuerpo de todas

maneras. La aparición de Cushing presentándose como el barón Frankenstein causa un ataque al corazón al ladrón de cuerpos, quien ahora toma el lugar del médico en la tumba. En una escena posterior, Frankenstein explicará que sobornó al verdugo y al guardia para asesinar al sacerdote que estaba tomándole la confesión al final del film anterior. Es la primera y última vez que el barón se llama a sí mismo Frankenstein. En las siguientes escenas, el barón dirige un hospital para indigentes en Carlsbrück bajo el seudónimo de Doctor Stein.

En *Frankenstein y el monstruo del infierno* (la última de las películas sobre Frankenstein realizadas por los estudios Hammer), Simon Helder (Shane Briant) es un médico al cual le descubren en su casa partes de cadáveres que utiliza para experimentación. Es arrestado y sentenciado, después de ser declarado hereje, a pasar un tiempo en un asilo. El director de la institución (John Stratton) es un hombre corrupto que solo recuerda a sus pacientes cuando quiere usarlos como juguetes sexuales. Pero quien realmente está a cargo, el poder invisible, es el Dr. Karl Victor, uno de los pseudónimos detrás del cual se esconde el baron Frankenstein, quien está recorriendo el mundo evitando los problemas legales que su nombre conlleva. Victor Frankenstein utiliza en ambas películas la estrategia de permanecer en segundo plano, ejerciendo su poder exclusivamente dentro del círculo privado de su propio “país” colonizado: el hospital o el asilo. En estas instituciones, su poder es absoluto y él administra y controla todo lo que sucede allí. *La venganza de Frankenstein* comienza con una reunión compuesta por doctores claramente burgueses reunidos en una lujosa habitación. La reunión se lleva a cabo para decidir qué hacer con Dr. Stein ya que este les “roba” todos los pacientes gracias a sus nuevas metodologías científicas. Al contrario que el círculo burgués que representa la unión de doctores, Stein realmente

ejerce la medicina. Los aburguesados doctores, queda implícito, trabajan esporádicamente y solo para las altas esferas. Su interés principal es mantener su poder como parte constitutiva de la clase dominante. Dibujando un paralelo, es posible decir que estos médicos podrían tomar el lugar de los poderes hegemónicos de los países colonizadores (en este caso, Gran Bretaña) como reyes o miembros de la realeza, mientras que Victor Frankenstein es el Regente o, al menos, un oficial de distrito de las colonias, estas últimas metaforizadas en el asilo u hospital.

El poder colonial no se gestiona mediante la coerción violenta, la cual está condenada a no sostenerse en el tiempo, sino mediante el ejercicio de la hegemonía entendida como consenso social que presenta los intereses de una ideología dominante como el bien general. Siguiendo a Andrew Wells (2008: 125), el imperialismo británico produjo hegemonía, pero fue una hegemonía “dominativa” donde la coerción dio lugar a un consenso restringido. La hegemonía dominativa es un concepto creado por Richard Howson (2006) y se puede resumir brevemente como un conjunto de actores sociales que han ganado una posición de dominio cultural que les permite mantener un profundo control y disciplina sobre los intereses, deseos y acciones de otros actores sociales (44) sin necesidad de ejercer violencia.

La hegemonía en las colonias se da imponiendo ley y orden, asegurando fronteras políticas y marcando territorio; además, las fuerzas hegemónicas deben negociar donde sea necesario con los gobernantes existentes e incorporarlos a las nuevas estructuras de autoridad para darle cierta legitimidad (Wells, 2008: 129). En parte, esto es sostenido por Frankenstein cuando decide permanecer invisible, dejando un director-títere a cargo de las instituciones, como puede observarse en *Frankenstein y el monstruo del infierno*. Quizá el Barón aprendió la lección en este último film, ya que, en *La*

venganza de Frankenstein, el hecho de no incorporarse a las clases dominantes pre-existentes en Alemania será su gran error. Cuando un pequeño contingente de médicos preocupados visita al Dr. Stein en el hospicio, lo hacen con la idea de invitarlo a formar parte de su círculo. Su intención es clara: agregar al enemigo a sus filas y así neutralizarlo o, al menos, usarlo. Pero Stein los trata con desprecio, enfureciéndolos y convirtiéndolos en sus enemigos. Al final de la película, él pagará esta afrenta. A pesar de algunos breves coqueteos con la nobleza que no van más allá de la aburrida charla burguesa, Stein se niega a articularse con las estructuras de poder existentes antes de su llegada a Carlsbrück.

El barón Frankenstein parece aprender la lección, y en *Frankenstein y el monstruo del infierno* no solo esconde su verdadero nombre detrás de la supuesta muerte de Víctor Frankenstein, sino que aquí establece una relación jerárquica con el director del hospital. Frankenstein lo chantajea y, por lo tanto, es el verdadero dueño del manicomio, pero no obstante deja que el director mantenga su oficina y se presente como el poder, mientras el barón experimenta con los pacientes desde el refugio que da la oscuridad.

Frankenstein coloniza las instituciones que maneja utilizando una retórica civilizatoria que requiere de cierta coerción y disciplina a través del consenso. La coerción viene dada por el nivel de poder que se ejerce en las instituciones de manera regulatoria. Cualquier institución, como escuelas, asilos u hospitales, se rige por una serie de normas de conducta que vienen “desde arriba” (es decir, el directorio, que a su vez responde a las normas establecidas por el Estado nacional) que deben ser obedecidas. Las horas de descanso, de trabajo, los horarios de visita y las normas de comportamiento deben ser respetados por el bien de todos los participantes. La falta de flexibilidad de todas las reglas

se da porque estas regulaciones existen para la mejora de la convivencia de las personas reguladas por esas normas. Esto tiene que ser claro para todas las personas involucradas porque es la forma de obtener el consenso deseado, incluso cuando de vez en cuando alguien se rebele contra las reglas. En un proceso de acuerdo tácito o explícito, las personas colaborarán con la institución que los tiene como sujetos.

Por supuesto, las instituciones no son lo mismo que el colonialismo. Este paralelismo lo podemos realizar porque Víctor Frankenstein utiliza las instituciones que maneja como un gobernante británico utilizaría el país colonizado. Primero, el barón se establece como la ley y, segundo, legitima una serie de reglas creadas para el supuesto bienestar de todos. Para Frankenstein, los pacientes son piezas para la construcción de un nuevo ser, el hombre perfecto que desea desde el primer film. Para ello, utiliza los cuerpos y órganos de seres inferiores, los pobres del hospital o los dementes del asilo. Sin embargo, y al contrario que el círculo burgués conformado por los ricos doctores, Frankenstein realmente se ocupa de sus pacientes. En *La venganza de Frankenstein*, el barón brinda a los desposeídos que llenan el hospital la atención que nadie en Carlsbrück tiene interés en ofrecerles. Todos los pacientes lo escuchan porque saben que están en un hospital y deben seguir las órdenes del médico, especialmente de uno que se ocupa del bienestar de todos. En *La venganza de Frankenstein*, el caso más claro es Karl Immelmann (Michael Gwynn). Karl es un hombre deforme que ahora es “gobernado” por el médico que solo ve en su secuaz un eslabón más en su cadena de experimentos. Frankenstein usará a Karl para experimentar el trasplante de cerebros y llegar a un nuevo nivel de perfeccionamiento. Karl es caracterizado no solo como deforme, sino además tosco en su comportamiento. Es por ello que se convierte en la víctima perfecta para el anhelo civilizatorio de Frankenstein. Karl no solo

acepta su condición de sujeto experimental, sino que también está entusiasmado con esto. Para Frantz Fanon (1963: 194), este sería el sueño de un colonizador hecho realidad. Obtener un nativo que sea útil para el colonizador (como medio de obtener algún beneficio) y que este sujeto acepte gustosamente las modificaciones en costumbres y filosofía/ideología transmitidas e inscriptas en él por el colonizador. Karl está ansioso por ser manipulado y solo se rebelará contra su amo cuando descubra la verdad: Frankenstein tiene planes de exhibirlo en todo el mundo como un experimento exitoso antes que otorgarle la libertad, la iluminación prometida. Al fin y al cabo, Karl es la consecuencia del proyecto civilizatorio de Frankenstein: será transformado en un sujeto “civilizado” (tanto en su aspecto —ya no deforme— como en sus modales) partiendo de un sujeto previo, no completamente humano. Karl abandonará al doctor cuando la igualdad entre sus intereses y aquellos de su colonizador ya no sean los mismos. De hecho, nunca lo han sido. Lo que se ha roto es la regla principal de la hegemonía colonizadora: consenso. Karl ya no desea ser un sujeto de Frankenstein y huye del médico. En su lucha por la libertad, Karl recibirá un golpe que lo devolverá a su identidad anterior, la cual vuelve más feroz e “incivilizada” que nunca, un gesto radical de rebelión contra el proceso civilizatorio del barón. En este punto, podemos afirmar que la especialidad del barón Frankenstein en las películas Hammer será la de crear identidades híbridas, góticas.

Híbridos como monstruos / híbridos como víctimas

En el corazón del colonialismo, argumenta Partha Chatterjee (1993: 23), yace la regla de la diferencia. La nación colonialista debe enfrentar, en la construcción de las

colonias, lo inevitable: la diferencia. Encontrarán diferentes religiones, cosmologías, ideologías, actividades sociales; en resumen, otras concepciones del mundo. Lo primero que se debe hacer es no destruir esta base epistemológica previa (lo cual sería violento) sino involucrarse con este paradigma nacional, integrarlo al nuevo proyecto civilizador. Tiene que haber una negociación (Huddart, 2006: 2). Las identidades de los nativos del país colonizado deben reconfigurarse hasta el punto de aceptar la versión “mejorada” de sí mismos que ofrecen los colonizadores. Lo primero que debe hacer el credo colonialista, entonces, es debilitar las fronteras de las identidades de los nativos para impregnarlas con las ideas ajenas que se quieren imponer a los colonizados. Pero la estrategia de sobre-imponer significa que algo está detrás, algo anterior a la nueva identidad. Estas identidades funcionan como palimpsestos: hay algo aun legible detrás de la superficie de lo nuevo, algo que pervive como amenaza permanente, ya que puede resurgir en cualquier momento. Este sentido de otredad, de diferencia, conviviendo en una misma persona, otorga al proyecto colonialista su cualidad gótica.

Esto puede observarse en *La venganza de Frankenstein* y su principal criatura híbrida. Entre el círculo de médicos que visitan al doctor Stein está Hans Kleve (Francis Matthews), quien inmediatamente reconoce a Stein como Victor Frankenstein y procede a chantajearlo. Hans guardará silencio sobre la verdadera identidad de Stein si este último toma al primero como su ayudante. Sin muchas opciones, Stein acepta. Más tarde, Hans aprenderá lo que ha sucedido en el hospital dirigido por Stein. Si es cierto que Stein cuida bien a los pacientes, también es cierto que lo hace en parte para usarlos como piezas del cuerpo de la criatura que está creando en su laboratorio secreto. Stein no toma partes de los cuerpos de sus pacientes al azar. Él elige

cuidadosamente aquellas partes útiles para su proyecto de un cuerpo perfecto. En la primera escena del film que tiene a Cushing ya trabajando bajo el nombre Stein, el doctor está haciendo su visita diaria de rutina en el hospital. Todos los pacientes son personas de la calle sin recursos económicos. Un paciente nuevo, un carterista, ha ingresado al hospicio. Inmediatamente, Stein ordena la amputación del brazo derecho sin mucha explicación del porqué. Él quiere esa mano perfecta (“necesitas dedos sensibles para estar en esa profesión; será muy útil”) para su criatura perfecta. Pero si es cierto que el barón ve a los pacientes como potenciales partes de un nuevo cuerpo que represente un nuevo escenario de civilización, también es cierto que no todos los pacientes del hospital se utilizan para tales fines. Los pacientes llaman a Stein “carnicero” porque, presumiblemente, es bien conocida su inclinación por la amputación. Pero aun así, los pacientes no abandonan el hospital. Tal vez la clave reside en esa misma escena. Uno de los pacientes pide su ración diaria de alimentos. En una escena posterior, quedará claro que muchos de ellos reciben raciones de tabaco gratis, además de alimentos. Aquí radica el secreto de Stein: él es el médico y, como tal, da órdenes que deben ser obedecidas, incluso cuando estas órdenes implican una amputación innecesaria. Pero si las personas sin hogar, que son la mayoría de los pacientes en el hospital, no escapan de la institución, es porque obtienen la atención médica que el círculo de médicos burgueses de Carlsbrück les niega, y también algunos bienes gratuitos. Aquí yace el consenso tan necesario para que los “nativos” acepten las condiciones de explotación. Se puede argumentar que la explotación no es explícita aquí ya que los pacientes no son conscientes de su uso como materia prima, pero una vez más se debe notar la mala fama del carnicero que el médico tiene entre las personas sin hogar. Los mismos residentes notan que el interés de Stein

por un paciente siempre conlleva amputación. La dinámica dentro del hospital es compleja y se establece con claridad en esa primera escena en la institución.

Frankenstein y Hans, con la ayuda de Karl, llevarán a cabo los experimentos con éxito. Uniendo partes de pacientes que ni siquiera han muerto, crean un nuevo cuerpo perfecto. El nuevo cuerpo acepta el cerebro de Karl y ahora este último tiene una nueva identidad. Debe notarse que el “nuevo” Karl (interpretado también por Gwynn) no tiene nombre. En las películas de terror que presentan intercambios de cerebros, especialmente las de Frankenstein realizadas por los estudios Universal, el médico siempre desea cambiar el cerebro de alguien al cuerpo de un personaje conocido por el doctor y la audiencia. La situación aquí es diferente. El cuerpo es completamente nuevo, una verdadera tabula rasa compuesta de partes de personas aún vivas. Stein no ha intercambiado el cerebro con el cuerpo de otro personaje, sino con un cuerpo nuevo. Cuando Stein muestra la criatura inerte (aunque sin cerebro) a un asombrado Hans, este último pregunta quién es esa persona. Stein responde lacónicamente que ese sujeto es “nadie”. Él no ha nacido todavía. Pero excepto por unas pocas cicatrices, es perfecto. Hank ahora tiene una nueva identidad plasmada en un nuevo cuerpo, creado no con partes de cadáveres, personas que han vivido, sino con partes de personas vivas, ahora todas reconfiguradas en una nueva identidad que se presenta como el epítome de la civilización. Solo las cicatrices funcionan como un gótico recordatorio del pasado, los puntos que mantienen unidos al hombre nuevo. Usando a los pacientes, Stein ha creado vida. Stein ha colonizado a Karl. Antes de la operación, este pequeño diálogo tiene lugar:

—Stein (hablando con Hans): [Karl] tiene un buen cerebro. Es rápido, inteligente, y ha absorbido muchos

conocimientos desde que trabajó conmigo. ¿De acuerdo, Karl?

—Karl (feliz): El Dr. Stein es bienvenido a mi cerebro.

Karl es solo una herramienta para Stein, pero está ansioso por ser utilizado como tal. Siguiendo a Fanon, el sueño de los colonizadores se hizo realidad. Cuando Karl muestra algunas dudas sobre la operación, Stein simplemente lo aleja de la mesa de operaciones y lo enfrenta con el nuevo cuerpo que lo espera dentro de una caja. Stein siempre lleva a Karl a su nueva identidad con la promesa de un nuevo tipo de libertad y emancipación, la misma promesa que los imperialistas y colonizadores hacían a sus colonizados (Cooper, 2005: 104). No se debe mirar hacia atrás, sino hacia adelante, hacia las formas civilizadas que el progreso promete. Todas las vidas anteriores de los sujetos colonizados pierden sus significados para obtener otros nuevos, ahora en correspondencia con el discurso de los colonizadores.

El experimento es un éxito: Karl está contento con su nuevo cuerpo e identidad y los doctores también están felices. Mientras Karl se considera a sí mismo como un hombre exitoso, Stein lo considera un experimento exitoso. Como se mencionó, este pacto se rompe cuando Karl se entera de que los médicos lo exhibirán y lo estudiarán. Como ha sido estudiado y expuesto toda su vida debido a sus anteriores malformaciones, rechaza esta posibilidad y, sintiéndose usado, huye. Todo consenso se ha desmoronado.

En su carrera, Karl hace una parada en el laboratorio de Stein con el propósito de eliminar su cuerpo anterior, ya que es la prueba de la experimentación. Sin el cuerpo deformado anterior como prueba de la exitosa reconversión, Karl no puede ser exhibido. Pero también la eliminación del cuerpo representa el borrar la identidad anterior definitivamente

al tiempo que se fija la nueva. De lo contrario, Karl será una identidad híbrida, dos formas de pensamiento cohabitando en un cuerpo prístino, educado. Se debe eliminar la identidad que aún convive dentro de él, acechando, amenazando con salir al exterior. Se puede argumentar que eliminar al “viejo” Karl para adoptar la nueva identidad creada por Stein es exactamente lo que cualquier colonizador desea. Karl abraza ese proceso colonizador. Pero en este caso, Stein necesita ese viejo cuerpo como una muestra orgullosa de su éxito en la colonización, una reliquia de lo que el sujeto ha dejado atrás por su propia voluntad al abrazar la civilización.

En el laboratorio, Karl es atacado por un guardia y la pelea provoca en él un doble horror: primero, Karl comienza un proceso por el cual lentamente regresa a su estado anterior, el “viejo” salvaje Karl. Su mano comienza a ponerse rígida de nuevo y es solo la primera de las características de su cuerpo anterior retornando a la superficie. En segundo lugar, y lo que es aún peor, Karl cae en un estado de canibalismo. Stein es muy consciente de esta posibilidad ya que algunos de sus experimentos previos con animales de laboratorio habían terminado con este resultado. La clave parece ser el tiempo: los sujetos necesitan tiempo para acostumbrarse a sus nuevos cuerpos/identidades. A través de nuestro paralelismo con los procesos colonizadores, podemos identificar que la cuestión del tiempo es clave. Los sujetos colonizados requieren una lenta aceptación de los nuevos puntos de vista impuestos “desde arriba”. Hacer la conversión en poco tiempo implicaría una coerción violenta, por la fuerza y las armas. Los ideales culturales de los colonizadores deben penetrar lenta y profundamente en la psiquis de los sujetos colonizados para dar resultado. Es por eso que Karl necesita tiempo para abrazar su nueva identidad.

No es casual que los sujetos que no tuvieron el tiempo adecuado para curar y borrar sus cicatrices —el único recordatorio de vidas pasadas— caigan en el canibalismo. Esta etapa marca el retorno de lo reprimido. Los sujetos regresan a un estado de naturaleza que niega cualquier grado de civilidad. Sus identidades previas, como una forma de luchar contra las nuevas encarnaciones dadas por los colonizadores, tienen que adentrarse profundamente en las raíces mismas de lo humano (antes de sufrir cualquier proceso civilizatorio, es decir, una etapa pre-cultural) para encontrar lo que ha sido silenciado, instintos puros. Karl ha aceptado su nuevo estado solo de forma consensuada. Cuando la verdad sale a la luz, su primera elección será la de eliminar la identidad híbrida matando a su ser anterior. Pero la única forma que tiene para luchar contra Stein es abrazar su hibridez y aceptarse a sí mismo como un monstruo.

Karl mata y devora parcialmente a una mujer. Con este acto, rechaza lo cívico abrazando el canibalismo y se enmarca en lo monstruoso, el grado más alejado de civilización. El monstruo es un ser impuro e inclasificable que rechaza, por su propia voluntad o por imposibilidad ontológica, el acto de pertenencia. El monstruo es un aniquilador de categorías (Baumgartner y Davis, 2008: 2). Karl tendrá su venganza como monstruo: se meterá en una fiesta celebrada por los altos estamentos de la sociedad (ejemplificando lo más civilizado) y allí, frente a todos, dejará caer el verdadero nombre de Stein: Victor Frankenstein. Esa será la oportunidad que el círculo de médicos ha estado esperando para atacar a Stein y todas las tensiones dentro la colonia estallan. Como explica Chatterjee, no todas las células colonizadoras se ponían necesariamente de acuerdo sobre los caminos a tomar. Entre las elites colonizadoras, incluso si compartían una convicción de superioridad, a menudo estallaban tensiones entre aquellos que querían salvar almas o civilizar a los

nativos y aquellos que veían a los colonizados como objetos para ser usados y descartados a voluntad (1993: 24). ¿En qué categoría encaja Frankenstein? El es, de hecho, una criatura híbrida. Con un nombre falso y un pasado que lo persigue, el barón vela por los “nativos” (sus pacientes) pero también los utiliza para construir una nueva criatura altamente perfecta, civilizada. Asimismo, está dispuesto a llegar a la coerción completa de ser necesario: mantener a Karl prisionero hasta el momento de la exhibición.

Finalmente, Frankenstein será atacado y golpeado por los nativos/pacientes hasta el punto de la muerte. Hans lo salvará intercambiando su cerebro con otra creación de Frankenstein, y algunos meses después, el doctor Frank abre su clínica médica en otra parte del mundo. Ahora Frankenstein es un híbrido literal ya que su nuevo cuerpo está hecho de diferencia y es este nuevo estado lo que lo salvó de la muerte.

Monstruosos palimpsestos

Frankenstein y el monstruo del infierno comienza con el arresto de Simon Helder, y su posterior confinamiento en un manicomio, lugar donde descubrirá que el jefe de doctores de la institución es Victor Frankenstein, que trabaja allí bajo el nombre de Karl Victor. Simon es arrestado en su casa después de que un ladrón de cadáveres lo denuncie. El ha estado cortando y coleccionando partes de cuerpos de cadáveres pútridos, al igual que el barón Frankenstein lo hizo en la primera película. El robo de cadáveres puede verse como un método “primitivo” para la adquisición de materias primas para la experimentación. A medida que la franquicia de la Hammer sobre Frankenstein progresa, el barón utiliza formas más “sofisticadas” y, aún más

importante, legales, de crear vida: tomar pacientes bajo su cuidado y reconfigurar el cuerpo de las personas afectadas a la institución en algo nuevo e híbrido.

Esta institución en particular tiene dos pacientes cuyas identidades han sido desplazadas para servir al colonizador Doctor Victor. Una de ellas es Sarah (Madeleine Smith), la ayudante de Victor. Su verdadero nombre ha sido desplazado y dentro de la institución, tanto los internos como el personal jerárquico, la llaman Ángel por su bondad extrema. Pocos recuerdan ya su verdadero nombre. Además, ella es muda y su timidez le impide cualquier acto de agencia. Su mutismo se debe a un trauma pasado que la ha incapacitado de por vida. Cerca del clímax, aprenderemos que el trauma nació después de que el padre de Sarah abusó de ella cuando niña. Después de eso, ella ha sido confinada en la institución que su padre dirige, ya que su progenitor es el propio director.

Incluso si no es explícito, es bastante claro que Victor nunca ha hecho ningún intento por curar a Sarah de su trauma y eso por una razón: la niña se ha convertido en una ayudante de buena voluntad que trabaja ansiosamente para el médico (como enfermera, como doncella, como guardiana de los secretos de la institución). Ella ha sido vaciada de cualquier personalidad, de cualquier identidad, para así servir mejor los intereses de la case dominante. Lo hace de manera consensuada: si es verdad que sobre ella se ha ejercido violencia en el pasado, ahora ayuda por su propio albedrío. Victor la felicita constantemente por sus esfuerzos como enfermera, reforzando así su estatuto como subalterna que desecha su identidad para servir de buen grado. Muda y servil, ella es el sujeto colonizado perfecto, hasta el punto de que Víctor la elige como una compañera sexual para el monstruo que ha creado sin que la opinión de Sarah tenga importancia alguna. Sarah ha sido privada de cualquier forma de agencia y

entiende que sus intereses y los de la clase dominante (aquí corporizados por el barón) son los mismos. Esto va más allá de una cuestión de género (incluso si, por supuesto, las tensiones de género están presentes en esta película) ya que, al igual que con *La venganza de Frankenstein*, todos los reclusos han sido cosificados primero para luego ser convertidos en piezas de repuesto para la construcción de una nueva identidad que sirva a la clase colonizadora.

El monstruo resultante, el segundo sujeto desprovisto de identidad originaria (Dave Prowse), ha sido creado siguiendo el mismo método de la película analizada anteriormente: tomando diferentes partes de los cuerpos de los reclusos. Victor tiene a los pacientes cuidadosamente divididos: la mayoría de ellos son pacientes típicos de asilos: mujeres dementes y hombres que se creen Dios. Luego, están sus “pacientes especiales” a quienes visita solo él. Cuando Simon pregunta qué los hace “especiales”, la respuesta es simple: “porque me interesan”. Esta simple respuesta también indica su reverso: los otros pacientes no le interesan en absoluto.

Los pacientes especiales son aquellos que interesan a Victor como materia prima para posibles experimentos. La criatura que crea el doctor se compone de tres pacientes en especial: un hombre llamado Schneider que intentó suicidarse y sobrevivió con su cuerpo destrozado, el profesor Durendel (Charles Lloyd-Pack), un genio matemático y aficionado al violín y el señor Tarmut (Bernard Lee), un artesano muy talentoso con un cerebro dañado pero manos muy capaces. Todos son especiales porque Victor ya creó mentalmente al ser humano perfecto usando diferentes partes de sus cuerpos.

A diferencia de *La venganza de Frankenstein*, aquí la coerción es más fuerte. Dado que todos los reclusos son sedados rutinariamente, no hay necesidad de simular interés en ellos para obtener consenso, ya que las drogas hacen el

trabajo de mantenerlos complacientes. De todos modos y para mantenerlos relativamente felices, todos ellos pueden guardar en sus celdas herramientas que pueden ser útiles para sus aficiones, ser un violín o arcilla para hacer figuras. Este gracioso gesto esconde que la práctica permanente de esos pasatiempos sirve a los planes de Victor ya que puede calcular el grado de éxito de su nueva criatura tomando como medida el nivel de habilidad que el monstruo guarda de sus diferentes “dueños” previos.

La criatura resultante es la más terrorífica de toda la franquicia. Es un monstruo horrible que se parece mucho a un hombre pre-civilizado, un hombre de las cavernas extraído del período neolítico. Victor explica que Schneider, el hombre cuyo cuerpo ha sido utilizado, era un asesino muy peligroso con una “fuerza enteramente animal”, un hombre impulsado por instintos que habían “regresado del origen”. Era más animal que hombre. Un hombre prehistórico. Pero esa argumentación sola no puede explicar el aspecto de la criatura. Más grande que cualquier hombre y con el cuerpo cubierto de pelo, con los labios muy gordos y los ojos rojos, es un monstruo descomunal lleno de protuberancias que está lejos de asemejarse a lo humano.

Victor ha creado el último “perverso palimpsesto” (Bhabha, 2008: xxvii) de la identidad colonial. Fabricado con partes del cuerpo de diferentes hombres, el monstruo es el ideal de cualquier colonizador, es decir, convierte la diferencia en homogeneidad. Pero el monstruo lucha contra este intento de homogeneización y, como el monstruo de *La venganza de Frankenstein*, el pasado de la criatura hace su regreso combatiendo los intentos de desplazamiento realizados por los colonizadores cuando intentaban sobrepasar una nueva identidad (creada por una nueva religión, un nuevo sistema de producción, una nueva cosmogonía y, al mismo tiempo, por la negación de actitudes, estilos

culturales, técnicas, patrones de pensamiento, nociones de organización política y social nativos) sobre los colonizados (Alvares, 1997: 185). Los colonizadores intentan desterrar el pasado de sus súbditos al crear criaturas nuevas, palimpsestos en los cuales aun pueden verse rastros de las identidades anteriores. Como única defensa, las criaturas creadas por el barón regresan a lo pre-civilizado y abrazan la monstruosidad como acto puro de rebeldía. El intento de quitarles la identidad se vuelve exageración cuando las criaturas híbridas se despojan de cualquier rasgo identitario y abrazan completamente lo primitivo y lo monstruoso, lo que niega lo propiamente humano.

Conclusiones

El barón Frankenstein interpretado por Peter Cushing para los estudios Hammer es un personaje muy complejo. Está muy lejos de su homólogo literario. El barón creado por Cushing es un asesino frío y calculador que nunca se lamenta de su arrogancia. Solo le entristece la imposibilidad de exhibir sus monstruos y obtener el clamor mundial que él cree que merece. Es malvado, pero aun así, se aleja de los cánones claros del maniqueísmo que tanto agradan al mundo del cine de género. Frankenstein continuamente pondera el buen trabajo de otros, sean doctores, enfermeras o pacientes. Al contrario que las instituciones clásicas burguesas, se preocupa en dar cobijo y atención a sus pacientes.

Por supuesto, toda esta preocupación por el bienestar esconde las verdaderas intenciones del buen doctor. El barón necesita la cooperación total de todos sus súbditos. Quiere crear nuevos seres con identidades que respondan a sus ideales de perfección, y para eso, es lo suficientemente inteligente como para saber que el tiempo y el consenso

son necesarios. Quiere que asuman sus posiciones de salvajes primeros para así luego convertirlos en nuevos seres, productos científicos salidos de su épica civilizadora. Los ideales de Víctor Frankenstein se inscriben en los cuerpos de sus sujetos, que en muchos casos están ansiosos de ser material maleable.

En la mente de Frankenstein, el no es un hombre malvado; ni siquiera es un asesino. Lo dice claramente en *Frankenstein y el monstruo del infierno*, cuando es confrontado por Simon. El joven doctor sabe que Frankenstein ha puesto sus ojos en el cerebro de Durendel para dárselo a su monstruo. Pero, de hecho, Frankenstein no mata a Durendel. Lo lleva al suicidio cuando deja su historial médico a la vista de Durendel para que lo vea. En estas páginas, queda claro que Durendel nunca saldrá del asilo porque es un paciente incurable. Por lo tanto, el paciente se suicida. Una vez más, las acciones de los colonizados funcionan en interés de Frankenstein. Han sido desprovistos de identidad y ahora accionan como creen es mejor para ellos, cuando en realidad solo siguen los planes tramados por Frankenstein, que ha tenido éxito en pasar sus intereses como universales, al menos, con las personas dentro de las instituciones. Ellos son los colonizados por Victor Frankenstein. Fuera de las paredes, su estatus como ley choca con otras esferas de poder de hegemonía, como se ve en *La venganza de Frankenstein*.

Estos monstruos son palimpsestos: un texto (el creado por Frankenstein como colonizador) se imprime sobre uno original pero que permanece legible. Esta hibridez les da poder porque se convierten en monstruos y esas criaturas son inclasificables y, por lo tanto, difíciles de dominar. Buscan su identidad primaria y, en su búsqueda, encuentran la pre-civilización, una era anterior a cualquier intento de dominación por parte de una construcción científica

o social. Sin embargo, estos monstruos también niegan el conocimiento tal como es conceptualizado por Occidente, como una flecha de dirección única. Frankenstein insiste en que sus experimentos crearán un hombre nuevo, el hombre perfecto del mañana, pero siempre termina con un monstruo prehistórico. Más que avanzar la ciencia, siempre la regresa en el tiempo. Los monstruos niegan que el estado civil sea la máxima expresión de la inclinación ética y racional innata de la mente humana (Bhabha, 2008: xxvi). Uno de sus hombres perfectos es un caníbal; el otro, un hombre de las cavernas.

Esos monstruos son víctimas de un horror que niega la diferencia y trata de favorecer la homogeneización. Todas las diferentes personas que las componen están fusionadas en un solo ser cuyo destino es complacer a su maestro. Es irónico que *Frankenstein y el monstruo del infierno* cierre con los internos del asilo atacando al monstruo y destrozándolo. Dado que los reclusos mismos son sujetos útiles para crear nuevas criaturas potenciales, sujetos susceptibles de ser reconfigurados en seres nacidos del pensamiento científico, se defienden impidiendo la constitución de esta criatura útil para el proyecto civilizatorio que dirige la institución. Básicamente, los pacientes comienzan, como en la Gran Bretaña real, un proceso de descolonización a través de una revuelta que exige real autonomía. Para Victor Frankenstein, que termina la película con vida, solo queda la posibilidad de continuar su labor en películas posteriores. Pero estas películas no vendrán. Como se mencionó, *Frankenstein y el monstruo del infierno* es la última de las películas de Hammer hechas con Frankenstein (y, de hecho, una de las últimas películas hechas por los estudios Hammer) y Peter Cushing no volverá a tomar el manto del barón. No habrá más instituciones para el buen médico, ya que no habrá más países para que Gran Bretaña pueda

colonizar. Fue el final de dos eras para todas las personas involucradas dentro y fuera de la pantalla grande.

Bibliografía

- Alvares, C. (1997). *Decolonizing History: Technology and Culture in India, China and the West 1492 to the Present Day*. New York, The Apex Press.
- Baumgartner, H. L., y Davis, R. (2008). Introduction. En Baumgartner, H. L. y Davis, R. (comps.), *Hosting the Monster*, pp. 1-10. New York, Rodopi.
- Bhabha, H. (2008). Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Condition. En Fanon, F. (comp.), *Black Skin, White Masks*, pp. xxi-xxxvii. London, Pluto Press.
- Chatterjee, P. (1993). *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton, Princeton University Press.
- Cooper, F. (2005). *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Berkeley, University of California Press.
- El Shakry, O. (2007). *The Great Social Laboratory: Subjects of Knowledge in Colonial and Postcolonial Egypt*. California, Stanford University Press.
- Esmeir, S. (2012). *Juridical Humanity: A Colonial History*. California, Stanford University Press.
- Eyles, A. et al. (1994). *House of Horrors: The Complete Hammer Films Story*. London, Creation Books.
- Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. New York, Grove Press.
- Hedrich Hirsch, D. (1996). Revolutionizing the Family in Mary Shelley's *Frankenstein*. En Cohen, J. J. (comp.), *Monster Theory: Reading Culture*, pp. 115-140. University of Minnesota Press.
- Howson, R. (2006). *Challenging Hegemonic Masculinity*. New York, Routledge.
- Huddart, D. (2006). *Homi K. Bhabha*. New York, Routledge.
- Kumaravadivelu, B. (2008). *Cultural Globalization and Language Education*. New Haven, Yale University Press.

- Levine, P. (2013). *The British Empire: Sunrise to Sunset*. New York, Routledge.
- McGraft, F. (1999). *Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics*. New York, Syracuse University Press.
- Meikle, D. (2009). *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer*. Lanham, Scarecrow Press.
- Mishra, V. (1994). *The Gothic Sublime*. Albany, State University of New York Press.
- Rigby, J. (2004). *English Gothic: A Century of Horror Cinema*. London, Reynolds & Hearn.
- Shelley, M. (1994). Frankenstein; or, the Modern Prometheus. En Jones, S. (comp.), *The Mammoth Book of Frankenstein*, pp. 1-159. London, Robinson.
- Smith, A. y Hughes, W. (2003). The Enlightenment Gothic and Postcolonialism. En Smith, A. y Hughes, W. (comps.), *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*, pp. 1-12. New York, Palgrave Macmillan.
- Tuhiwai Smith, L. (2006). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. New York, Palgrave.
- Wells, A. (2008). Hegemony, Imperialism, and Colonial Labour. En Howson, R. y Smith, K. (comps.), *Hegemony: Studies in Consensus and Coercion*, pp. 125-141. New York, Routledge.

Capítulo 4

De Mary Shelley a Mel Brooks

Transgresiones en el gótico y el *horror film*

Daniela Oulego

Introducción

El propósito del presente trabajo es realizar un estudio comparado entre la novela *Frankenstein o el Prometeo Moderno* de la escritora inglesa Mary Shelley, publicada por primera vez en 1818, y la película *El joven Frankenstein* (1974), dirigida por Mel Brooks.

Consideramos que Shelley en su obra literaria hace uso de ciertas convenciones del género gótico para transgredirlas apelando incluso a la ironía. Del mismo modo, la película *El joven Frankenstein* transpone el texto literario de manera paródica abarcando también determinados clichés del *horror film*. Por lo tanto, Mel Brooks se sirve de varios recursos del género de terror cinematográfico, cimentado fundamentalmente en la búsqueda de efectos de temor y asombro en los espectadores, en una relectura atravesada por el humor y la ironía.

El análisis se centrará, entonces, en estudiar como mecanismos análogos las formas en las que la novela de Mary Shelley debate con el género gótico en el ámbito literario y,

a su vez, la transposición filmica realizada por Mel Brooks parodia las convenciones del cine de terror. Finalmente, se tendrán en cuenta los respectivos contextos de producción y se contemplará a cada disciplina en su autonomía propia, pero sin dejar de plantear el diálogo.

Algunas aproximaciones al gótico

El término gótico —“*gothic*” en inglés— deriva de “godos”, un pueblo germánico que derrotó al Imperio Romano dando inicio a la Edad Media. Por lo tanto, históricamente fue utilizado para denominar lo bárbaro y medieval en sentido peyorativo. Asimismo, en el ámbito literario los relatos con clima gótico transcurrían en el medioevo.

En relación con lo anterior, las principales convenciones del género gótico se estipularon a mediados del siglo XVIII producto de la novela sentimental, de la tradición folclórica medieval y, al mismo tiempo, en una actitud crítica con el pensamiento racionalista dominante durante la Ilustración. Sin embargo, una de las estrategias narrativas se fundamentaba en el *escepticismo ilustrado* (Ledesma, 2014: 48) que descreía de toda experiencia sobrenatural y supersticiosa por considerarlas formas ingenuas de conocimiento.

La tradición literaria otorgó a *El Castillo de Otranto* (1764), escrita por Horace Walpole, el rol fundacional del gótico. En el prólogo a la primera edición se trata de probar cómo se obtuvo el manuscrito recurriendo al dato ficticio de la casa de una familia inglesa con el afán de conferirle verosimilitud. En cambio, en la segunda edición, Walpole se hace cargo de su paternidad sobre la obra y explicita el vínculo intertextual con la novela sentimental a través de la imitación de la cotidianeidad y del uso de algunos

elementos imaginarios. Además, reconoce la influencia directa del dramaturgo inglés William Shakespeare.

Desde el título de la novela, se enuncia una de las características principales del género, es decir, la acción transcurre en un castillo embrujado, en Italia, habitado por un espectro, con pasadizos subterráneos accesibles por puertas secretas. En el relato también aparece la ligazón con la religión que va a ser una constante en este tipo de narrativa ambientada, muchas veces, en monasterios medievales. En razón de esto, el orden social suele ser absolutista y condenatorio, avalado por la Inquisición como institución.

Con respecto a la construcción de la atmósfera gótica desde la escenografía, se distingue por la utilización de “luces extrañas, trampas húmedas, lámparas apagadas, manuscritos ocultos y mohosos, goznes chirriantes” (Lovecraft, 1984: 22). Por otra parte, el gótico también expone la dualidad de opuestos (bondad-maldad, belleza-fealdad, ciencia-magia).

El escritor Howard Phillips Lovecraft enmarca a *Frankenstein* en lo que sería el ocaso de la novela gótica. A continuación nos dedicaremos a estudiar los recursos del género usados por Mary Shelley y aquellos que, retomando el planteo de Lovecraft, transgreden el género en función de su entrada en el ocaso.

***Frankenstein* de Mary Shelley**

Al igual que *El Castillo de Otranto*, la novela comienza con un prólogo, publicado sin firma en 1818, en el que se explican las circunstancias de producción de la obra durante el verano de 1816 en Ginebra. Así, *Frankenstein* sería resultado del deseo de imitación de los “cuentos alemanes de fantasmas” (Shelley, 2014: 6). Además, cita a *La tempestad* y

Sueño de una noche de verano de Shakespeare como parte de la regla compositiva que pretendía seguir. De esta manera, demuestra la misma influencia que tuvo el dramaturgo inglés en la obra fundacional del género.

En el prólogo también se explicita que el *escepticismo ilustrado* será una de las estrategias narrativas de la novela. A través de la frase “no me propuse solamente hilvanar una serie de terrores sobrenaturales” (Shelley, 2014: 5), adhiere al pensamiento ilustrado que descrea de la superstición. Esta cuestión se evidencia en el desprecio del profesor Krempe, miembro de la Universidad de Ingolstadt, por la primera formación de Víctor Frankenstein vinculada al ocultismo y los poderes quiméricos.

Sin embargo, en esas primeras líneas Shelley empieza a dar indicios de su alejamiento con respecto a ciertos elementos del género gótico. Su deseo por “eludir los efectos enervantes” (2014: 6) de la novelística de su tiempo, que buscaba conmocionar a los espectadores, marca un primer distanciamiento de la tradición.

Asimismo, la novela no transcurre en el medioevo sino en el “siglo de las luces”. Aunque las cartas de Walton indican el lugar, la fecha es ambigua porque los años aparecen incompletos alrededor del mil setecientos. La historia de la familia del anciano ciego De Lacey de la cabaña que frecuenta el monstruo explicita la época revolucionaria enmarcada, entonces, en la modernidad. Por el relato de la creatura, sabemos que De Lacey descendía de una familia noble francesa y que fue primero encarcelado por el gobierno de Francia y luego condenado a un exilio perpetuo de su país natal perdiendo, al mismo tiempo, toda su fortuna por haber colaborado en la fuga de un turco.

Con respecto a los lugares en los que sucede la acción, se distancia de la ambientación gótica en castillos o monasterios medievales. Tanto la ciudad alemana de Ingolstadt,

como Ginebra y Edimburgo, entre otras tantas mencionadas, existen en la vida real. No obstante, los extractos sucedidos en el Ártico se encuentran más ligados a la imaginación de la autora, inspirada en los relatos de sus amigos viajeros, que a la geografía de un lugar específico.

En cuanto a los paisajes camino a Londres, son descritos bajo el término de “pintoresco” en consonancia con el vocabulario estético de la época. Durante el viaje junto a su amigo Henry Clerval, Victor Frankenstein observa “muchos castillos en ruinas, enclavados al borde de precipicios, rodeados por bosques negros, altos e inaccesibles” (Shelley, 2014: 167). De esta manera, la escritora describe la decadencia de los lugares frecuentemente utilizados por el género gótico.

Por el contrario, se reconoce heredera de la novela sentimental al servirse del género epistolar y de la primera persona para narrar la historia. Es decir, la novela está estructurada por un enlazamiento de relatos enmarcados a través del intercambio de cartas y del diario de la expedición del capitán Walton al polo norte. Para distanciarse de la pretensión de objetividad de los narradores omniscientes, Shelley decide hilvanar testimonios. Este estilo posee un alto grado de indeterminación y su veracidad radica en la creencia de las evidencias encontradas como, por ejemplo, el diario de laboratorio de Víctor Frankenstein. Por tanto, delega la narración en tres personas diferentes: Walton, Frankenstein y el monstruo.

Siguiendo con esta línea, la invención de la creatura con fragmentos de distintos cuerpos muestra, por un lado, que el robo de cadáveres en los cementerios para estudios médicos y experimentos científicos era una práctica común en la época y, por otro, responde a la concepción de belleza del siglo XVIII sustentada en la armonía entre las partes y el todo. Si bien la novela no se detiene en detalle

en el experimento, sabemos que Frankenstein se aseguró de que las partes elegidas fueran proporcionadas con rasgos bellos. Sin embargo, el producto final de esa totalidad era horrendo, provocando el efecto contrario porque esas “exquisiteces solo hacían más agudo el horrible contraste” (Shelley, 2014: 58).

Volviendo a los elementos del gótico, la autora explora con exhaustividad la dualidad entre opuestos. Así, Frankenstein y el monstruo encarnan la principal dicotomía del relato sustentada en el binomio moral bondad-maldad como representación de las cualidades en pugna continua en el ser humano. En relación directa con esto, la creatura se pregunta si el hombre es “tan poderoso, tan virtuoso, tan magnífico y, a la vez, tan mezquino y vil” (Shelley, 2014: 129).

Para Graciela Sarti, “este tópico aparece por primera vez cuando la creatura conoce el fuego” (2012: 86); en ese momento vivencia sensaciones contradictorias. Por un lado, le provee calor pero, por otro, grita de dolor al quemarse con las brasas. Además, el monstruo es producto de dos tipos de saberes enfrentados en el siglo XVIII: la ciencia y la magia, este último despreciado por el profesor Krempe y, al mismo tiempo, valorado por su colega Waldman.

En palabras de Daniel Link, la novela pertenece al género gótico por indagar en la muerte como campo simbólico pero al ocuparse de la vida se acerca al ámbito de la ciencia ficción. Esta doble condición del texto literario es inherente a la creación del monstruo. Víctor Frankenstein asevera al respecto: “para examinar las causas de la vida, debemos recurrir a la muerte” (Shelley, 2014: 52). Podemos también encontrar en la obra cierto vínculo con el género fantástico, entendido como todo “acontecimiento imposible de explicar por las leyes del mundo familiar” (Todorov, 1980: 18), que el cine luego se ocupará de desarrollar.

El uso de la ironía en la novela

El término parodia deriva del griego “*oda*”, que significa “canto”, y de “*para*”, traducida al español “al lado de”, “contra”. Entonces, parodia podría concebirse como “contracanto” o “cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (Genette, 1989: 20). En el mundo antiguo estaba asociada a la ridiculización de lo heroico en el drama satírico y en la comedia. Aristóteles en *Poética* menciona al actor Hegemón de Taso como el primero en introducir el género parodia en la segunda mitad del siglo V a.C. en Atenas.

Según Jerónimo Ledesma, en *Frankenstein* “su ironía y sus referencias culturales introducen un distanciamiento afín con la parodia, al que la risa no es ajena” (2014: 49). En este sentido, nos serviremos de la amplia definición de parodia postulada por el teórico Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989), que incluye una taxonomía de géneros abarcando la ironía, para indagar en los elementos paródicos encontrados en la novela.

En primer lugar, Ledesma refiere al cambio en el prólogo de la edición de 1831 donde se aclara que en el encuentro de Villa Diodati se leyeron cuentos de terror alemanes traducidos al francés. De esta manera, se distancia de la convención del género gótico surgida en Inglaterra al traducirlos en el idioma de los filósofos de la Revolución Francesa. Este elemento se reitera en la educación del monstruo, quien es introducido al lenguaje a través de las lecturas en francés en la cabaña del anciano De Lacey.

Su primer acercamiento a la literatura es con la obra *Las ruinas o Meditaciones sobre las revoluciones de los imperios* (1791), escrita por el filósofo francés Volney, cuyo pensamiento, sustentado en la libertad del hombre sin dioses, tendrá una influencia fundamental en el monstruo. En este caso, el distanciamiento radica, entonces, en

el aprendizaje de una lengua distinta al lugar en el que fue creado. Asimismo, se desliza cierta ironía al manifestar la postura político-ideológica de la creatura.

Del mismo modo, el monstruo recurre a una fábula francesa de Jean de La Fontaine para ilustrar su proceso de adquisición del lenguaje. En la leyenda el burro es maltratado por su amo cuando quiere frotarse contra él como hace el perro. Así, la creatura se compara con el burro por su torpeza cargada con buenas intenciones.

Con respecto a los libros encontrados en una valija y que conformarán su biblioteca personal, el monstruo explica: “por fortuna los libros estaban en el lenguaje cuyos elementos había adquirido en la cabaña” (Shelley, 2014: 137). De esta manera, no sólo alude al idioma francés sino que el principal alejamiento de la narrativa gótica desde la ironía descansa en su condición de monstruo letrado.

Siguiendo con esta línea, la autora le otorga voz en un proceso por el cual la creatura pasa de ser temible a devenir irónicamente en un intelectual. Es decir, lejos del tratamiento maniqueo de los personajes frecuente en las historias de terror, el monstruo es cruel y violento pero también demuestra ser pensante, sensible, y capaz, incluso, de tener gestos amorosos con, por ejemplo, los habitantes de la cabaña.

Jean-Jacques Lecercle utiliza el término *contradicción narrativa* (2001: 26) para referirse a este desdoblamiento inherente al monstruo, poseso a la vez por la bondad, elemento innato, y la maldad, adquirida por el rechazo de la sociedad. Asevera al respecto: “estamos frente a un Mr. Hyde que, en el momento en que cuenta su historia al Dr. Jekyll, revela que contiene en sí otro Dr. Jekyll” (2001: 26). En este sentido, Lecercle se sirve de una obra literaria, en la que un científico crea una poción que le posibilita desdoblarse en un ser maléfico, para explicar esta contradicción en la personalidad del monstruo.

En segundo lugar, Ledesma encuentra una muestra del carácter irónico de la novela en un suceso relatado por la criatura a Frankenstein. En el segundo volumen le cuenta que un hombre viejo se asustó al verlo y salió corriendo con una velocidad insospechada. Según Patrice Pavis, “un enunciado es irónico cuando, más allá de su sentido evidente y principal, revela un sentido profundo, distinto, incluso opuesto” (2011: 260). En este sentido, la descripción desde la sorpresa del monstruo ante la reacción inesperada, por el estado de debilidad en el que se encontraba el anciano, despierta cierta complicidad en los lectores: “corrió surcando el campo con una rapidez que su cuerpo débil no había dejado sospechar” (Shelley, 2014: 115).

En *Frankenstein* las primeras palabras que pronuncia la criatura son frente a su creador. En ellas manifiesta el sufrimiento que significa su existencia en un gesto que realza su sensibilidad y lo diferencia de otros personajes representantes del género, como Drácula. Además, le recuerda ser una invención de su autoría equiparándose con un “ángel caído” (Shelley, 2014: 109). En relación directa con este tema, *El paraíso perdido* (1667) del poeta inglés John Milton integra la biblioteca personal del monstruo.

Según Ledesma “todos, empezando por la novela en su epígrafe, lo citan, lo imitan, lo parodian” (2014: 37). En el epígrafe la cita del poema de Milton reza: “¿Yo te requerí, Hacedor, que con mi arcilla modelaras un hombre? ¿Te solicité que de la oscuridad me promovieras?” (Shelley, 2014: 3). Así, el sentido primero del monólogo de Adán sobre la caída en el pecado se ve modificado al recontextualizar la frase. Es decir, se invierte su significado que pasa a cuestionar la labor del creador.

Ledesma también halla un uso cómico de *El paraíso perdido* en la descripción por parte del monstruo del

incendio causado en la cabaña de los De Lacey. Este recurso será una constante en el segundo volumen de un “carácter inconfundiblemente irónico y grotesco” (2014: 56). La criatura relata que un vendaval provocó en él un estado de posesión demencial instándolo a incendiar la cabaña mientras bailaba alrededor. Paradójicamente, concluye su destrucción con una referencia al texto literario de Milton: “Y ahora, con el mundo ante mí, ¿hacia dónde torcer mis pasos?” (Shelley, 2014: 149). De ese modo, se contraponen la irracionalidad del suceso relatado con una reflexión existencial en un mecanismo que roza lo risible.

En este sentido, la lectura de *El paraíso perdido* despierta en el monstruo emociones profundas, se siente identificado con la historia que le genera, al mismo tiempo, asombro y temor. Un volumen de *Vidas paralelas*, escrito por Plutarco entre el siglo I y el siglo II, y *Las penas del joven Werther* (1774) de Goethe, traducidas al francés, también forman parte de su biblioteca personal. Con la primera, aprendió sobre los fundadores de las antiguas repúblicas y se sintió atraído por la biografía de héroes griegos y romanos. En cuanto a la lectura de Goethe, lo introdujo en el *sentimentalismo alemán* mediante la vivencia de éxtasis y sufrimiento.

Por su parte, en *Frankenstein: mito y filosofía* (2001), Jean-Jacques Lecercle estudia en la novela de Shelley, desde el psicoanálisis, lo que denomina “tres parodias freudianas” (2001: 79). Mientras que en la primera establece un paralelismo entre Víctor Frankenstein y Edipo, en la segunda las operaciones de inversión se sustentan en la negación. Por último, aborda el fantasma anclado en la mirada.

Lineamientos sobre el *horror film*

La noción de *horror film* se utiliza para denominar al género de terror en el ámbito cinematográfico. Al igual que su par literario, busca generar efectos de terror y asombro en los espectadores. En ese tipo de películas acecha la amenaza de un mal inexplicable en términos de la lógica racional. Algunas de las convenciones del género radican en que la acción suele transcurrir en castillos ubicados en lo alto de una montaña, hay puertas secretas por las que se accede a pasadizos ocultos y la estética expresionista es explorada mediante los claroscuros.

Con la llegada del cine sonoro, el *horror film* logró alcanzar tal grado de desarrollo y especialización que sus características perduran hasta la actualidad, al menos en lo que respecta al canon del cine norteamericano. Una de las convenciones de los filmes rodados en la década del treinta era la aparición de monstruos (vampiros, zombis, entre otros) como la encarnación del mal. A modo de ejemplificación, *Drácula* (1931, Tod Browning), protagonizada por Bela Lugosi y producida por los estudios Universal, fue uno de los principales exponentes del género.

Luego *Frankenstein* (1931) y su secuela *La novia de Frankenstein* (1935), dirigidas por James Whale, instalaron la tendencia de incorporar “a un ‘sabio’ como personaje principal (casi siempre loco y/o maléfico) que se lanzaba a realizar peligrosas experiencias que, generalmente, engendraban monstruos” (Coursodon, 1996: 237). Si bien entre los años 1937 y 1938 no se distribuyeron películas de terror, en 1938 Universal produjo *La sombra de Frankenstein* (Rowland V. Lee). Para renovar el género cada película apeló al recurso de reunir monstruos populares en el cine con uno o más de la nueva generación. Por ejemplo, Roy William Neill juntó a *Frankenstein y el hombre lobo* (1943).

La parodia en *El joven Frankenstein* de Mel Brooks

En *El joven Frankenstein* se transpone el texto literario de Mary Shelley de manera paródica. La relectura que realiza Mel Brooks, atravesada por el humor y la ironía, comprende determinados clichés del *horror film* centrándose especialmente en las películas de terror producidas en la década del treinta por los estudios Universal. Para emprender el abordaje del filme utilizaremos la noción de parodia entendida como

estratagema burlona que se dirige a transgredir el poder establecido de los géneros; en ese sentido toma sus recursos, los invierte y expone en forma consciente, revelando el artificio de sus componentes por medio del absurdo. (Russo, 1998: 194)

Desde los créditos iniciales se evidencia el claroscuro de la estética expresionista usada por las películas de terror norteamericanas. Entretanto, un plano muestra el castillo en el que va a transcurrir la historia, acompañado por música de suspenso. La llegada del Dr. Frederick Frankenstein (Gene Wilder) —que según el se pronuncia Fronkonsteen— a la estación de trenes en Transilvania, no sólo parodia la ambientación del *horror film* mediante el exceso de niebla y truenos en una noche de tormenta, sino que ubica el relato en el mismo lugar que *Drácula* (1897) de Bram Stoker. De esta manera, da inicio a la multiplicidad de citas que tendrán lugar en el filme.

En esas circunstancias aparece Igor (Marty Feldman), un personaje que oficia de ayudante del doctor creado por el cine. Su caracterización ironiza la figura del asistente Fritz (Dwight Frye) de la transposición *Frankenstein* (1931). El Igor de Brooks, que tiene los ojos desviados y niega su joroba,

mira a cámara en varios momentos para buscar complicidad en los espectadores y, a su vez, exponer el artificio. Por ejemplo, cuando invoca la tormenta durante el robo del cadáver en el cementerio, demuestra el manejo artificial del clima ridiculizando el género.

Del mismo modo, el ama de llaves Frau Blücher (Cloris Leachman), cuyo acento extranjero es marcado de modo gracioso, parodia a Minnie (Una O'Connor) de *La novia de Frankenstein* (1935). Su presencia está asociada al relinche de caballos; ese recurso es reiterado cada vez que su nombre es mencionado, burlando el carácter premonitorio que tiene la naturaleza en el cine de terror. Asimismo, la incorporación del personaje de Inga (Teri Garr), la sensual asistente del doctor, refuerza la utilización del doble sentido para generar efectos de comicidad.

Si bien el inspector Kemp (Kenneth Mars) no aparece en la novela de Shelley, remite a *La sombra de Frankenstein* (1939) donde su discapacidad es culpa del monstruo. En la versión paródica de Mel Brooks tiene dificultades en el habla y su brazo ortopédico se queda trabado por fallas técnicas. La escena en la que juega al tiro al blanco en la película de Rowland V. Lee invierte su sentido en *El joven Frankenstein* cuando se muestra al inspector haciendo trampa.

Por su parte, Elizabeth (Madeline Kahn) es frívola e inaccesible físicamente debido a que no se deja tocar ni las uñas. En la estación de trenes se despide de su amado Frederick, motivo común en el cine clásico, con un roce de brazos y tose por el humo que da el efecto de niebla, explicitando la maquinaria cinematográfica. Más adelante, deviene en vampiresa, al estilo *Drácula*, cuando es poseída por el monstruo (Peter Boyle) y aparecen rayos en su cabello en alusión a *La novia de Frankenstein*.

En la primera secuencia del filme se expone la dicotomía ciencia-magia, presente en la novela de Mary

Shelley. Durante una clase sobre el sistema nervioso, el Dr. Frankenstein se distancia de los saberes que dominaba su abuelo el barón Von Frankenstein, a quien denomina “brujo”, y cambia su apellido por el de Fronkonsteen. Además, manifiesta su interés por la vida, mientras paradójicamente se hace daño, y descrece de la reanimación de tejido muerto. Con la frase: “yo soy un científico, no un filósofo; mi abuelo hacía caca” parodia el *escepticismo ilustrado* de la obra literaria en su máxima expresión.

Según Patrice Pavis, “la parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado, dos niveles que están separados por una distancia crítica teñida de ironía” (2011: 328). En este sentido, la escena en la que aparece el retrato del abuelo y la consecuente pesadilla sobre el legado familiar no deseado son guiños a *La sombra de Frankenstein*. En la novela de Shelley también hay una pesadilla en la que Víctor Frankenstein sueña con su madre muerta. Así, Mel Brooks se sirve de la temática de la herencia y de los sueños desagradables que acosan a los protagonistas en el *horror film* para cambiar el sentido de modo paródico.

Asimismo, en *El joven Frankenstein* se contraponen la biblioteca médica del abuelo con su biblioteca privada. La manera en que Frederick descubre a esta última hace hincapié en varios clichés del género de terror. Es decir, el pasadizo al lugar secreto, que se abre cuando se saca la vela de la pared, está mal sincronizado. Entre telas de araña, calaveras —Igor está entre ellas— y ratas, se encuentra el laboratorio de su abuelo y el libro en el que explica el proceso de creación del monstruo, cumpliendo el rol del “sabio maléfico”.

En relación directa con este tema, la película reconstruye cada momento del experimento, no explicitado en la novela, apelando a la ironía. Este monstruo tiene la coautoría de Igor ya que está inspirado en un boceto suyo. Además,

cuando en el depósito de cerebros se le cae el del científico al piso, opta por usar el del “anormal”. El transporte del cadáver a la salida del cementerio es un paso de comedia en sí mismo debido a que el policía que intercepta al doctor y su ayudante no puede distinguir entre los miembros vivos y los muertos.

El resultado final del experimento es un monstruo violento pero con temor al fuego. Sin embargo, el causante de este miedo no es la quemadura con una fogata sino al chispazo de la disfuncional máquina que le dio vida. El sonido del violín tiene efectos hipnóticos en la creatura en alusión a *La novia de Frankenstein*. Luego del trasplante de cerebros, se convierte en un ser pensante que lee el periódico *The Wall Street Journal*. Incluso, realiza una reflexión poética sobre su bondad innata: “en mi soledad decidí que si no podía inspirar amor, que era mi mayor deseo, me dedicaría a causar miedo”. De esa manera, Brooks retoma el tono irónico del segundo volumen de la novela.

En *Frankenstein*, James Whale relee el pasaje del libro de Shelley en el que la creatura salva a una niña de ahogarse en el río y es malinterpretado por un lugareño que lo agrede. Según Graciela Sarti, en esa escena de la película se muestra la inocencia del monstruo que “confundido por el efecto de las flores que flotan al arrojarlas al lago, la lanza a su vez, para contemplar luego, desesperado, como se ahoga” (2012: 102).

Mel Brooks parodia ese momento de la transposición de Whale. El sentido original se invierte ya desde la personalidad de la niña que se caracteriza por ser un tanto autoritaria con el monstruo. Primero, le hace tirar los pétalos por un aljibe, luego enviar un beso y decir “adiós”. Cuando no queda nada por arrojar, el monstruo mira a cámara en una mueca de complicidad con los espectadores pero no le causa daño, en línea con la inocencia del relato inicial. Entretanto,

los padres de la pequeña se echan culpas porque ninguno la acostó en su cama, tarea de la que se encarga el monstruo de manera brusca luego de ser obligado a sentarse en un subibaja.

Otra de las secuencias paródicas de la película es el encuentro entre el monstruo y el anciano ciego (Gene Hackman) en la cabaña. Durante el intercambio que mantiene en la novela con De Lacey, el monstruo habla con propiedad y no quiere comida. En cambio, Brooks prefiere releer con ironía la secuencia de *La novia de Frankenstein* donde la creatura (Boris Karloff) conoce el sonido del violín por el *Ave María* que interpreta el ciego (O. P. Heggie). Luego le ofrece comida y bebida, lo introduce en el lenguaje, con palabras cargadas de contenido religioso, y en el hábito de fumar.

Para Sarti, en el filme de Whale distintos elementos revisitan a esta escena de misticismo: el ciego “reza, agradecido por haber hallado un compañero; finalmente, la secuencia se cierra con un fundido a negro donde solo queda visible el crucifijo” (2012: 103). De igual manera, en *El joven Frankenstein* el anciano reza por la llegada de un amigo, con un rosario en sus manos, mientras suena el *Ave María* en el tocadiscos y cuelga una cruz detrás suyo en la pared. Apenas concluye su ruego, ingresa la creatura de manera brutal a la cabaña, burlando su pedido.

Inmediatamente después, el ciego es satirizado al mostrarse torpe por su discapacidad. Primero quema al monstruo con sopa, luego rompe su vaso con vino y más tarde, confundiendo con un habano, le prende fuego un dedo. Si bien en este caso el monstruo no habla, el anciano lo cree mudo, emite sonidos para expresar su dolor. Aunque intenta explicarle que “el fuego es bueno”, el monstruo huye desfavorido. Así, se invierte el sentido primero y no escapa de sus perseguidores sino de su anfitrión.

En la transposición dirigida por Mel Brooks no solo se parodia el *horror film* sino la comedia musical. Según Eduardo Russo, en este género “se interrumpe el desarrollo de una historia de ficción para que sus personajes comiencen a cantar y/o a bailar en un ‘cuadro’ que dura un tema musical” (2003: 172). Desde las primeras imágenes, distintos personajes aparecen cantando. Por ejemplo, Frederick lo hace sobre la imposibilidad de escapar del destino cuando sufre la pesadilla. También canta Igor mientras presenta los cráneos.

Sin embargo, la función teatral en la que el Dr. Frankenstein y el monstruo vestidos de frac reproducen el cuadro musical “Puttin’ On The Ritz”, interpretado por Fred Astaire en la película *Cielo azul* (1946), muestra el tratamiento paródico del género en su máxima expresión. El espectáculo en cartelera se encuentra auspiciado por la Academia de Ciencias de Bucarest y, como dice el creador, está dirigido a científicos y neurocirujanos en un intento por conciliar los saberes enfrentados en el texto literario recorriendo a la ironía.

Esta secuencia también remite al momento en el que *King Kong* (1933) es exhibido en el teatro encadenado como la bestia exótica representante de la octava maravilla del mundo. No obstante, en el filme de Brooks se parodia la excesiva sociabilidad del monstruo descrita en la novela y se lo muestra como un hombre sofisticado. Igualmente, en ambas secuencias las criaturas se rebelan provocando que el público escape del lugar. De esta manera, en *El joven Frankenstein* se profundiza en el género fantástico presente en la novela de Shelley proponiendo lo anormal como *norma*.

Asimismo, el rapto de Elizabeth por parte del monstruo es un elemento tomado de *King Kong*. En esa escena ella no se rehúsa, como Ann Darrow (Fay Wray), sino que canta sobre el misterio de la vida cual comedia musical.

Inmediatamente después, el trasplante de cerebros quiebra la dualidad explorada en el relato inicial logrando una idílica armonía entre el monstruo y su creador. Eso derivará en un intercambio de parejas propio de una comedia de enredos.

Finalmente, el Dr. Frankenstein, que heredó la parte bestial e instintiva de la creatura, se casa con Inga, y el monstruo, completamente aburguesado y sobreadaptado, se queda con Elizabeth. Así, Brooks clausura el relato en una suerte de *happy end* que, una vez más, resignifica la convención apelando a la comicidad.

Consideraciones finales

En estas últimas líneas pretendemos recuperar algunas de las cuestiones que desarrollamos a lo largo del trabajo. Primeramente, encontramos en la estructura de *Frankenstein* reminiscencias de la novela sentimental. Asimismo, detectamos en la utilización del *escepticismo ilustrado* como estrategia narrativa, en la exploración de la dualidad de opuestos y en la indagación en la muerte, algunas de las características del género gótico. Sin embargo, el tiempo y el espacio donde transcurre la historia se distancian de esa tradición. Pensamos que la hibridación con otros géneros literarios colabora en la transgresión de las convenciones del gótico.

En segundo lugar, estudiamos el uso de la ironía en la novela haciendo especial énfasis en el segundo volumen donde la autora otorga voz al monstruo bajo la forma de una *contradicción narrativa*. De esta manera, se diferencia de otros personajes temibles del gótico al devenir en una creatura intelectual que siente remordimiento por sus actos violentos. En este sentido, señalamos enunciados irónicos

en su acercamiento al lenguaje, a través de lecturas traducidas al francés, y en la recontextualización de algunos de los textos literarios que conforman su biblioteca personal.

De igual modo, estudiamos *El joven Frankenstein* como una relectura paródica no solo de la novela de Mary Shelley sino también de las convenciones del *horror film*, especialmente de las películas norteamericanas producidas por Universal en la década del treinta. Para ello, abordamos la ambientación y la construcción de los distintos personajes que muchas veces exhiben el artificio cinematográfico. Además, analizamos la reelaboración irónica del debate ciencia-magia y de algunos pasajes del segundo volumen.

Para concluir, hallamos referencias a la comedia musical y al género fantástico, en concordancia con la intertextualidad presente en la novela. Así, Mel Brooks supo profundizar en el elemento paródico de *Frankenstein* hasta el paroxismo revisitándola desde el humor.

Bibliografía

- Aristóteles (2011). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires, Colihue.
- Coursodon, J.-P. (1996). La evolución de los géneros. En Della Casa, S. (comp.), *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*, vol. VIII, pp. 225-307. Madrid, Cátedra.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Lecerle, J. (2001). *Frankenstein: mito y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Link, D. (1994). *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, La Marca.
- Lovecraft, H. P. (1984). *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza.
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.

Russo, E. (2003). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Paidós.

Sarti, G. (2012). *Autómata: el mito de la vida artificial en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Shelley, M. (2014). *Frankenstein o el Prometeo moderno*. Traducción, notas e introducción de Jerónimo Ledesma. Buenos Aires, Colihue.

Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia.

Walpole, H. (1983 [1764]). *El Castillo de Otranto*. Madrid, Generales Anaya.

Capítulo 5

Frankenstein: de la literatura a la televisión

Mónica Gruber

*El monstruo es lo que combina
lo imposible y lo prohibido.*

Michel Foucault

Introducción

Byron propuso: “Cada uno de nosotros escribirá una historia de fantasmas” (Spark, 1987: 70). Este fue el desafío. Sólo dos de los amigos presentes concretaron la propuesta. De este modo, ambos relatos se constituyeron en cabezas de serie para producciones posteriores: *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley y *El vampiro* de John William Polidori (Sarti, 1999).

Mary ampliaría su relato para convertirlo en novela, inscribiendo en el imaginario colectivo la creación de un monstruo hecho a retazos, como la formación misma de la autora. El núcleo de terror que anima la historia, el uso de la literatura gótica y la ficción científica en dosis precisas, la han convertido en un clásico. Su relato fue más allá de la literatura; es así como el teatro y el cine saludaron sus trasvases. La televisión tampoco quedaría al margen...

Si el siglo XX se caracterizó indudablemente por el apogeo del cine, en el XXI asistimos a la supremacía de las pantallas. Entrados los años cincuenta la televisión fue

ganando terreno al tiempo que se fueron desarrollando otras formas de reproducción de la imagen: lejos de abolirlas, las multiplicaron. Instaurada la “era de la pantalla global” (Lipovetsky y Serroy, 2009), los relatos audiovisuales se volvieron accesibles desde dispositivos diversos: desde los televisores a los ordenadores, pasando por celulares y tablets. Los hábitos de visionado públicos y privados han ido variando. La oferta de series de televisión se compone de un menú a la carta, especializado en todos los gustos y sabores, capaz de sorprender al más exquisito gourmet. Podríamos aventurar, sin llegar a equivocarnos, que la producción de series televisivas es a nuestro siglo lo que el cine ha sido en su época de oro. De este modo, es cada vez más frecuente hallar renombrados directores de cine dirigiendo o produciendo series, actores del séptimo arte protagonizándolas, sin dejar de mencionar a los guionistas, entre otros.

Satisfacer la creciente demanda no resulta una tarea sencilla. La búsqueda de temas ha llevado a los guionistas a abreviar en las exitosas fuentes del pasado. En busca de nuevos aires, todo parece viable. El caso de *Frankenstein* no resulta una excepción. El presente trabajo se propone explorar las series televisivas cuyos personajes y temáticas resemantizan este famoso mito de la vida artificial. Para llevar adelante nuestra tarea abordaremos las series televisivas: *Penny Dreadful* (2014-2016), creada por John Logan; *The Frankenstein Chronicles* (2015), de Benjamin Ross y Barry Langford; y *Second Chance* (2016), desarrollada por Michael Cuesta. Nuestro énfasis estará puesto en tratar de analizar los motivos de la pervivencia de Frankenstein en el siglo XXI, qué aspectos se toman y cuáles se soslayan, así como reflexionar acerca de la vigencia de sus planteos éticos en nuestro tiempo.

Hacia la creación del monstruo

Hija de los filósofos Mary Wollstonecraft y William Godwin, las tristes circunstancias del nacimiento de Mary Shelley,¹ en 1787, la privaron a los pocos días de nacer de la presencia de su madre, incidente que dejaría profundas heridas en su alma que se verían reflejadas en su vida y su obra.²

Mary conoció a su madre a partir de la lectura de su obra feminista *avant la lettre*, *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792, publicada por su esposo, un año después de su muerte). Asimismo, estudió en detalle la obra filosófica de su padre. Educada por su progenitor en el ámbito de su hogar, accedió a un tipo de educación privilegiada para una mujer de la época que, como la de su futuro personaje, se compuso a retazos (Sarti, 2012). Asistían a la casa de Godwin hombres de ambientes diversos —político, literario, científico, filosófico— que discutían temas de interés y actualidad; los niños de la casa, entre quienes se hallaba Mary, fueron testigos de los debates, aprendiendo e incorporando ávidamente estos saberes. De este modo, tuvo acceso a una miscelánea de conocimientos dispersos que fueron fermentando en su imaginación.

Londres presentaba por aquel entonces un panorama brutal: pobreza, prostitutas, ladrones y traficantes. La ciencia avanzaba a tropezones, fluctuando entre el polo de la espectacularización y el de la febril actividad privada en el marco de las escuelas de medicina, hospitales y hospicios. Recordemos que se había puesto de moda la exhibición de experimentos científicos que se llevaban a cabo ante

1 Mary Wollstonecraft Godwin.

2 Tómese como ejemplo de ello la conformación de las familias que aparecen mencionadas en *Frankenstein*: Beaufort, Lavenza, Frankenstein y De Lacey; ninguna de ellas presenta figura materna (Ledezma, 2006).

auditorios ávidos de sobresaltos: energía galvánica, electricidad aplicada a los músculos de los cadáveres para lograr que recuperasen el movimiento, constituían los entretenimientos a los cuales asistía el público londinense (Cross, 2013). De este modo, ejecuciones públicas, experimentos científicos, *freaks*, circos y museos de cera constituían sitios de reunión en los que confluían ciudadanos de todas clases sociales para saciar su morboso apetito.

La legislación vigente en Inglaterra hasta principios del siglo XIX otorgaba a anatomistas y cirujanos la posibilidad de diseccionar los cuerpos hallados en la vía pública, es decir, muertos en circunstancias violentas, niños abandonados, bebés muertos en el parto y todos aquellos cuyos cuerpos que no hubiesen sido reclamados por sus familiares. La disección pasó a considerarse aún peor que la muerte puesto que, tal como lo señala Cross, “implicaba desintegración y ultraje. Desde la perspectiva de la gente, los profesores de anatomía eran verdugos de cadáveres” (2013: 44). Cuando los cadalsos no proveyeron ya suficiente cantidad de cuerpos para la investigación científica, las escuelas de medicina recurrieron a su adquisición a través del mercado negro. Los resurreccionistas vendían los cuerpos y sus costos variaban de acuerdo al sexo, la edad, el tiempo que había transcurrido desde la muerte, etcétera. El cuerpo de un niño obtenía un valor mayor, circunstancia que se multiplicaba exponencialmente si se trataba de algún *freak*. El robo en los cementerios se tornó moneda corriente dado que extraer cuerpos de las fosas comunes no era fácil, ya que las mismas quedaban abiertas varios días. Si bien la legislación establecía que los cuerpos no tenían dueño, ante este vacío legal, robar un cuerpo no constituía delito alguno y la multa a pagar, en caso de ser detenido, se veía ampliamente resarcida por tan lucrativa actividad. Para evitar las profanaciones, familiares y amigos velaban con

celo durante varios días las tumbas de sus seres queridos; en las clases acomodadas se recurrió a varios ataúdes, entre ellos los de metal. Lo que ante la ley no se castigaba, para los deudos constituía una afrenta digna de linchamiento. Una serie de crímenes cometidos entre los años 1829 y 1832³ para satisfacer la creciente demanda de difuntos para la labor científica hizo considerar al Parlamento británico la necesidad de legislar esta actividad. En 1832 se firmó el “Acta de Anatomía”, que proveía de los cuerpos de los Asilos para pobres a los médicos. Si bien no se prohibía directamente la actividad de los resurreccionistas, tal medida puso fin a este comercio.

Mary, con apenas dieciséis años, conocería a Percy Bysshe Shelley en el seno de su hogar. Este último, gran admirador de Godwin, se convirtió pronto en benefactor del padre de la muchacha. No tardaría en enamorarse y huir con ella y Claire, la hermanastra de su prometida. Desilusionado por la actitud de su protegido, quien a la sazón estaba casado en ese momento, el padre de la joven cortó lazos con la pareja; sin embargo nunca los hizo efectivos desde el punto de vista económico, ya que aun en los momentos más acuciantes, siguieron solventando sus gastos.

Los derroteros de la vida de la joven pareja supusieron viajes, mudanzas. El matrimonio se llevó a cabo en 1816. Itinerantes por naturaleza, se trasladaron por Europa. Atravesaron asimismo situaciones muy difíciles producto de pérdidas personales (un hijo muerto a corta edad y varios abortos); los recuerdos y las pesadillas poblaban la vida de la joven. Afianzados en Suiza, se hicieron amigos de Lord

3 William Burke y William Hare fueron responsables de más quince de crímenes. En 1829 Burke testificó, fue hallado culpable y murió en la horca. Por disposición del juez su cuerpo fue diseccionado públicamente. Actualmente el esqueleto forma parte del patrimonio del Museo de la Universidad de Edimburgo. En línea: <<http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/people/burkehare>> (consulta: 30-08-2017).

Byron y su secretario, el doctor Polidori. Es así como una noche lluviosa vio surgir el relato de la autora: el monstruo había nacido.⁴ En 1818 se publicaba la versión extendida de dicho relato, *Frankenstein o el Prometeo moderno*.

Desde el título mismo la novela de Mary Shelley remite a la figura del titán. Este habría engañado a Zeus para dar a los hombres el mejor trozo de la comida, motivo por el cual el dios máximo del Panteón griego decidió, como castigo, quitarles el fuego a los mortales. (Hesíodo, 2000: 34-37). Prometeo no solo robó el fuego para dárselo a los hombres: la gratuidad de este acto provocaría la implacable ira del portador de la Égida. Los castigos contemplaron, entre otras cosas, la creación de Pandora, que tal como relata Hesíodo (2000: 65-67), ofrendada como presente de los dioses a Epimeteo, liberaría los males en la tierra al destapar la caja que los contenía.⁵ Una de las versiones del mito, no contemplada en la Teogonía, señala al titán como el creador de los primeros hombres, moldeados a partir del barro. Ambas versiones del mitema aportan, pues, un plus de sentido para definir la figura del doctor Víctor Frankenstein. De este modo, el monstruo se manifiesta como el costado maléfico del doctor. Frente al rechazo de los seres humanos ante lo diferente o monstruoso, le exigirá a su hacedor una compañera, hecho que no llega a concretarse. Los debates acerca de la responsabilidad del creador ante la creación, el amor y profundas reflexiones éticas y morales, no dejan de sorprendernos a la luz de nuestros actuales conocimientos.

La acogida de la novela y su trasvase al campo teatral, al cinematográfico y al televisivo, dan cuenta del recorrido

4 Para profundizar sobre el tema remitimos a la introducción, notas y traducción de Jerónimo Ledesma en: Shelley, M. W. (2006). *Frankenstein*. Buenos Aires, Colihue.

5 Según el relato hesiódico, de Pandora descendería la tribu de las mujeres.

del relato y de la vigencia de sus planteos (Sarti, 2012) así como de la intermedialidad (Russo, 2017).

Para acercarnos a la televisión

Pamela Douglas (2011: 30) define a la *Teleserie* como una narración larga que se desarrolla a través de varios episodios en los cuales irán evolucionando los personajes. La autora plantea que una de las diferencias fundamentales a la hora de escribir un guion para cine, el escritor debe pensar en mostrar mediante las imágenes, mientras que en televisión el secreto se basa en contar a partir del diálogo, ya que el espectador no se encuentra inmóvil en la butaca, sino que por el contrario muchas veces se desplaza en el espacio realizando múltiples tareas. ¿Esto es válido para todos los espectadores? Si audiovisionamos las series dobladas al idioma castellano esto es una obviedad, pero si el consumo se realiza con los subtítulos de la traducción, aunque el sitio se encuentre iluminado, las interrupciones producto del desplazamiento se verán limitadas, para no perder ningún tipo de detalles. Pensemos además que los modos de consumo han variado. Las teleseries han sido pensadas originalmente para una emisión periódica, es decir, su dosificación está concebida para que el espectador vea un capítulo a la semana y así, hasta terminar la temporada. Debería esperar entonces hasta el siguiente año para ver el próximo ciclo. El DVD, Netflix y la descarga en *streaming* ofrecen la posibilidad de ver temporadas completas en continuidad y en todo tipo de pantallas: fijas o portátiles. Ello produce variaciones en cuanto a la recepción ya que se carecerá del tiempo necesario para pensar en algunos detalles, focalizar el interés en las narraciones secundarias y se centrará la atención básicamente en los aspectos constitutivos de la línea narrativa

principal. Analizar, pues, una serie, supone para nosotros desandar las diversas líneas narrativas, la construcción de los personajes y todos sus detalles.

La televisión ha sido vista durante mucho tiempo como una caja boba, carente de todo tipo de posibilidades diegéticas, artísticas y estéticas. Con casi un cuarto de la edad que detenta el cine, comienza a ofrecer productos de cuidada factura, que no dejan de sorprender. Cada vez son más los directores que fluctúan del cine a la televisión, en busca de explorar las posibilidades que el cine les veda.⁶

Las grandes inversiones en las series, la presencia de directores reconocidos en las mismas, el trabajo de grandes grupos de artistas y técnicos, han dado en la última década productos de calidad indiscutible. Premiados muchas veces en múltiples categorías y países, las narraciones televisivas pelean su legitimación.⁷

En el caso de *Penny Dreadful*, nos encontramos con veintisiete capítulos, (distribuidos en tres temporadas); en *The Frankenstein Chronicles*, con seis⁸ y en *Second Chance*,⁹ con once.

6 Barbet Schroeder, luego de dirigir el capítulo 12 de la temporada 3 de *Mad Men*, señaló en una declaración: "Es como si me hubieran dejado dar una vuelta en un Maserati cinematográfico" (Joyard, 2011: 16).

7 El 65º Festival de Cine de San Sebastián —tradicionalmente consagrado a cortos y largometrajes—, celebrado del 22 al 30 de septiembre de 2017, presentó por primera vez una serie televisiva, por fuera de la competencia. Se trata de *La peste* de Alberto Rodríguez y constituye un reconocimiento a la calidad de algunos productos televisivos que "están muy por encima de algunas producciones cinematográficas", afirmó José Luis Rebordinos, director de dicho Festival (en García, 2017).

8 En enero de 2017 estaba previsto el inicio del rodaje en Irlanda de la segunda temporada, cuyo estreno se pautó para diciembre del mismo año.

9 La serie ha sido cancelada. El piloto y el capítulo 2 se emitieron en EE.UU. en el horario central de la noche del miércoles, alcanzando altas mediciones de *rating*. Sin embargo, la cadena decidió trasladarla al mismo horario, el día viernes, lo que produjo una caída de audiencia producto de los índices históricos de audiencia de ese día de la semana.

***Penny Dreadful*¹⁰**

Adentrarse en el mundo del monstruo en la pantalla televisiva implica, por qué no, desandar el camino creativo.

La serie *Penny Dreadful* (Logan, 2014-2016), coproducción inglesa-estadounidense, ha recuperado los más oscuros monstruos victorianos para acercarlos a nuestro mundo. Tres grandes protagonistas de consagrados relatos de la literatura universal serán conjurados en el caso de esta producción, para desempeñar un protagonismo indiscutido: Frankenstein, Drácula y Dorian Gray. Nos centraremos sólo en el primero de estos personajes, dejando el resto para el desarrollo del trabajo marco que lo contiene, actualmente en proceso.

El argumento de este producto televisivo ambientado en el siglo XIX gira, en la primera temporada, en torno a la desaparición de Mina, hija de Sir Malcom Murray. Este último junto a Vanessa Ives, la amiga de toda la vida de su retoño, y un heterogéneo grupo de ayudantes: Víctor Frankenstein, Ethan Chandler y el fiel sirviente africano Sembene, se adentrarán en el corazón de las tinieblas para rescatar a la joven secuestrada. La *katábasis* los llevará por los derroteros de la muerte, la inmortalidad y la posesión demoníaca. La segunda temporada, ambientada nuevamente en Londres, servirá para tomar conciencia de que, aún desaparecida

10 Los *penny dreadful* (o *penny blood*), "horrores de penique", presentaban una literatura barata, semejante a los *pulps* como su nombre lo indica —penique—, de lectura sencilla, escabrosa, terrorífica, sobrenatural y sensacionalista. La creciente demanda y su aparición semanal crearon un mercado de lectores que, cuando no llegaron a paliar la inversión semanal, alquilaban los ejemplares a menor costo a conocidos o amigos que podían darse el lujo de la compra periódica. Podemos citar producciones tales como *Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street* y *Varney the Vampire*. Este tipo de literatura se puso de moda en la Gran Bretaña victoriana, especialmente entre los jóvenes de la clase trabajadora.

Mina, el verdadero objetivo del demonio es la entrega de Vanessa a su causa. Un condimento fundamental dará un giro inesperado al relato, el desarrollo del topos de la licantropía, oscuro secreto que ha marcado a sangre el pasado de Ethan. Nos adentraremos, pues, en el campo de la brujería, lo demoníaco, la vida y la muerte. La temporada final alternará entre Estados Unidos e Inglaterra; la empresa se centrará en el rescate de Miss Ives, quien estará en peligro de sucumbir ante las fuerzas del mal. Drácula intentará por todos los medios de coronarla como la *Madre de todos los Males*. Serán nuevamente sus amigos —antiguos y nuevos— quienes llevarán a cabo esta delicada tarea. Liderados por Ethan, quien ha comprendido y aceptado su misión como “lobo de Dios”, tratarán de evitar el fin de la humanidad.

Si en la novela el científico manifiesta una incapacidad para gozar de la vida y la naturaleza, en la serie estamos en presencia de un personaje romántico, capaz de recitar poesía y emocionarse hasta las lágrimas. Su *hybris* consistirá en dar a luz una progenie monstruosa. Nace de su laboratorio un ser bondadoso, inocente y puro que elige azarosamente su nombre ante la insólita propuesta de su hacedor. Este le plantea que todas las respuestas están en William Shakespeare, para lo cual, girará rápidamente las páginas de un ejemplar del autor inglés, y su pupilo con el dedo señalará a su gusto. Utilizando el azar como proponían algunos de los pasatiempos dadaístas, el nombre elegido será Proteus.¹¹ Los encuentros interpersonales serán fructíferos, Proteus es sensible y aprende con una rapidez sorprendente. Desea ante todo convertirse en amigo de Víctor. Sin embargo, parecerá explotar ante nuestros ojos cuando de su interior salga su contracara maligna exclamando: “tu primogénito ha regresado”. Salpicado con la sangre de su creación, Víctor

11 Proteus es uno de los protagonistas de *Los dos Hidalgo de Verona* de William Shakespeare.

compone una decadente Piedad ensangrentada (en la que él ocupa el lugar reservado a la Virgen),¹² llorando sobre el cuerpo partido al medio de Proteus. Al alzar sus ojos para reclamar al asesino el brutal acto, rodarán desde sus ojos lágrimas de sangre.

La primigenia creación, despiadada y maligna, producto del rechazo de su padre y del resto de los seres humanos, ha venido a exigirle una compañera. No para retirarse luego a un sitio apartado, como en la novela de Shelley, sino para hacerle imposible la vida a su creador. Huyendo de una golphiza, producto de la intolerancia de la gente en las calles londinenses, el dueño del Teatro Gran Guíñol le ofrecerá trabajo como tramoyista y le dará un nombre: Calibán. Nótese que nuevamente se alude a un nombre shakespeariano, en este caso al daimon de *La tempestad* de William Shakespeare. El desempeño tras bambalinas trae una época de alegrías a la sombría existencia del engendro, sin embargo la incompreensión y la inquina lo alejarán de su amado trabajo.

El personaje de Calibán es quizás uno de los más profundos que la serie esboza. Sin embargo, como la iconografía que instaló en nuestra mente el *Frankenstein* de James Whale (1931), su rostro estará atravesado por costuras y cicatrices. El maquillaje al que se ha recurrido es blanco y sus labios negros, así como su lustroso y largo cabello que surge a mechones denotando por momentos su carencia. Conocerá a Miss Ives en la zona pobre de la ciudad, los túneles a los que asisten los ricos y los médicos para ayudar a los carenciados. Trabarán allí una extraña amistad. Una bella, el otro monstruoso. Ambos sagaces e inteligentes. Sus diálogos sobre la maldad darán cuenta del profundo conocimiento de ambos

12 Cabe señalar que Víctor entregará su virginidad posteriormente a su creatura, Lily, pero esta virtud que aún posee será motivo de comentario de Miss Ives.

sobre ese tema. Ella, por haber sido poseída por las fuerzas demoníacas, él, por haberlas experimentado en la vida cotidiana. Aún sin saber uno a qué se refiere el otro, se verán reflejados en ese espejo deformante.

La muerte de Brona, la prostituta enamorada de Ethan, le suministrará a Víctor la materia prima para llevar a cabo la tan ansiada novia exigida por su creación. En el proceso de insuflarle vida recibirá la colaboración de Calibán pero, como en el relato cinematográfico, no corresponderá los sentimientos del primogénito.

La serie explora el personaje femenino, avanza más allá de lo que lo hizo *La novia de Frankenstein* (Whale, 1935). Lily, tal el nombre que le otorgara su hacedor, es concebida por el guionista como una mezcla de Galatea y Pandora. Víctor, sosías de Pígalión, creará y soñará a esta mujer, enamorándose de su anatomía aun antes de que respire. Como Eva, también vendrá al mundo desnuda. Será su artífice quien la ayude a dar los primeros pasos, le compre ropa y la asesore, al tiempo que caerá profundamente enamorado y se entregará a ella en cuerpo y alma. Su rostro carece de cicatrices, que serán visibles en su pecho, como líneas que manifiestan claramente su origen. Sin embargo, en Calibán las cicatrices de la cara muestran desprolijidad, bordes irregulares y una suerte de puntadas que aumentan el desagrado de la visión de las mismas. A las claras un disímil tratamiento que contribuye, en el caso de la fémica, a que no sea repugnante.

El encuentro de Lily con Dorian Gray —un antiguo amante— precipitará el desarrollo. La fémica sacará lo más diabólico de sí y, como una especie de Pandora, se convertirá en la abanderada de las prostitutas y una asesina en potencia. Ella consagrará sus días a entrenar a las mujeres caídas para convertirlas en asesinas vengadoras del género femenino. No vacilará en destrozarse el corazón de

Víctor y, una vez sacada totalmente de quicio, será Dorian quien ayude a Víctor y al Dr. Jekyll a tratar de volverla a la normalidad a partir de un tratamiento cuyo componente fundamental será la electricidad. Ante las súplicas de la mujer de no quitarle los recuerdos afectivos de su pasada vida —un bebé que murió por su culpa—, Víctor la liberará. No sabremos con precisión cuál será su destino al partir, pero podemos suponer que si no puede morir, su maldad se diseminará por el mundo. ¿No se trata acaso de una suerte de Caja de Pandora?

Los personajes de *Penny Dreadful* constituyen un grupo de trabajo donde cada uno aporta sus saberes y capacidades que los hacen únicos y complementarios. Vanessa es capaz de comunicarse con las fuerzas del más allá; Sir Malcom utiliza su astucia y saberes a partir de las múltiples aventuras que ha vivido producto de sus viajes de descubrimiento; Ethan encarna la fuerza, la experticia en las armas y la precisión, sorprendiendo al espectador luego al evolucionar el personaje y presentar la faceta de licántropo, para pasar más adelante a aceptar su misión como el “lobo de Dios”, protector de Vanessa y el único ser con fuerza sobrenatural capaz de enfrentar a Drácula; Víctor tiene el conocimiento de la ciencia, producto de su febril actividad médica; Sembene, encarna la fuerza, pero también el silencio tras el cual se oculta una mirada sagaz. Estos personajes son individuos gregarios, cada uno de ellos carga con antiguas culpas: Vanessa, ha traicionado a su amiga; Sir Malcom ha puesto por encima en su escala de valores la tarea de descubrimiento a la vida de su hijo; Ethan carga con crímenes que no puede recordar, y Víctor se ha vuelto adicto para evadirse de sus recuerdos...

The Frankenstein Chronicles

Lejos de ser olvidado, el mito de la creación de la vida artificial vuelve en esta serie inglesa. En 1827, John Marlott, inspector e investigador de la zona portuaria, deberá develar quién es el responsable de creación de un cuerpo organizado a partir de los restos de ocho niños muertos que ha aparecido flotando en las aguas del río Támesis. De este modo, se recrearán los debates que sacudieron Inglaterra en torno de la discusión y aprobación de la “Ley de Anatomía”.

Nuestro protagonista descubrirá las abyectas relaciones del poder y el progreso científico, que le costarán la vida como producto de una falsa acusación de asesinato. Sin embargo, terminará siendo revivido —esta vez con éxito, a diferencia de los niños que dieron lugar a la experimentación que le precedió—, convirtiéndose en aquella abominación que deseaba detener.

Ante la construcción argumental de la serie notamos una vasta tarea de investigación para reconstruir el contexto inglés de 1827, además de los elementos que provienen del relato shelleyiano. Veremos desarrollarse ante nuestros ojos los señalados experimentos de aplicación de energía galvánica para lograr, en este caso, el movimiento de la mano de un cadáver ante un auditorio de médicos. John Marlott se adentrará en el corazón del mercado negro de los resurreccionistas: desde los proveedores de sujetos de experimentación hasta los inescrupulosos cirujanos. Se especulará acerca de los costos de los cuerpos, su provisión y circulación.

Marlott es consciente de la necesidad de detener al responsable de la creación de las abominaciones. Morirá acusado de un crimen que no cometió, con la inquietud de no haber podido detener al culpable. Revivirá con la certeza de haberse convertido en aquello que peleó por destruir.

Lord Daniel Hervey, el médico que creó esa progenie monstruosa, encarna a un encumbrado miembro de la sociedad británica, con contactos en el gobierno. De apariencia benévola, resultará un lobo con piel de cordero: el científico loco que no vacilará en desarrollar las más bajas acciones por la consecución de su macabro objetivo, desde arreglar un beneficioso matrimonio para su hermana y conseguir fondos para seguir adelante, hasta experimentar con niños para superar la muerte. Cabe señalar que esos niños son secuestrados y asesinados con su anuencia por su mano derecha Lloris.

Uno de los personajes fuertes que atraviesan la primera temporada es Mary Shelley, quien inicialmente ayuda al inspector. En un emblemático capítulo titulado “Los asesinatos Frankenstein”, Mary narrará su responsabilidad y la de Percy por la muerte de un amigo. En su juventud participó de un macabro juego junto con Percy, sir William Chester (un encumbrado cirujano que en el momento que se inicia el relato se desempeña como forense) y James Hogg. Este último es seleccionado al azar para morir y luego ser revivido. Sin embargo, la energía galvánica no pudo cumplir con esta meta y, para no ir a prisión, el cirujano corta las venas de su amigo para hacerlo pasar por un suicidio. De este modo, se reconoce ante Marlott como una asesina. Su novela será citada a lo largo de la teleserie: John lee fragmentos que se actualizan a nivel sonoro con voz la voz en *off* de Mary, Sir Robert y su primo Garret también tienen ejemplares y se lo menciona en los diálogos muchas veces, para referirse a los crímenes denunciados.

Con respecto a la caracterización de Marlott redivivo, se evidencian costuras y suturas en el cuello y en el pecho, como si la presencia de las puntadas y el color oscuro de las cicatrices manifestasen permanentemente su naturaleza y el trabajo de su hacedor.

Second Chance

Nuevamente *Frankenstein* servirá como inspiración para esta serie norteamericana. Jimmy Pritchard, de setenta y cinco años, alguacil de la ciudad de Seattle, ha sido obligado a retirarse de las fuerzas de la ley acusado de corrupción. Único testigo de un asalto en casa de su hijo Duval, perpetrado por agentes deshonestos del FBI —a la sazón compañeros de trabajo de su primogénito—, será asesinado por estos, quienes limpiarán su accionar haciéndolo pasar por un suicidio. Revivido en un cuerpo de hombre de treinta años por los gemelos Otto y Mary Goodwin, Pritchard tendrá una segunda oportunidad para desandar sus pasos, ayudar a Duval y al FBI a resolver crímenes, limpiar su imagen ante su familia y construir lazos afectivos con ellos ya que, producto de esta nueva oportunidad de vida, sus prioridades han cambiado.

Otto, poseedor de un cociente intelectual superior al normal, experimentará con la vida y la muerte en una carrera contrarreloj para tratar de salvar a su hermana de una enfermedad terminal. Encarna al científico que pierde por momentos el juicio pero es capaz de inmolarsse al comprender que lo que le pide Connor Graff —un acaudalado e inescrupuloso multimillonario que lo ha manipulado— supera los límites de la ética.

Jimmy *redivivo* presenta cicatrices irregulares, que no evidencian la puntada de la sutura, sino que resulta un recordatorio de algo que le ha sucedido. A diario necesita reingresar al tanque de agua para equilibrar sus funciones vitales y regenerarse. Si en *Penny Dreadful* el medio líquido —además de recordarnos la placenta y el líquido amniótico— se utilizó solo en la instancia del nacimiento, aquí supone una dependencia permanente, así como de un tiempo que, al excederlo, pone en riesgo su vida.

Algunos de los planteos de la serie nos dejan pensando en situaciones extremas: la relación entre un padre y un hijo con una apariencia física de edades similares, en la que el progenitor tiene los recuerdos de su vida anterior; los experimentos para salvar a un ser querido aún habiendo engendrado una progenie monstruosa;¹³ la mujer revivida en un cuerpo joven que ansía con todo su ser la misma suerte para su esposo; el marido que se suicida porque vislumbra que lo que su amada desea para él supera los límites éticos y morales.

Palabras finales

Como seres inmersos en un mundo globalizado no podemos menos que interrogarnos acerca de la ética, los alcances de la ciencia y sus posibilidades. A su manera, cada una de las series retoma el tema de la prolongación de la vida: en *Penny Dreadful* tanto Calibán como Lily se marchan de Londres, cada uno por su cuenta; desconocemos qué suerte seguirá a cada uno de ellos, lo que sabemos con certeza es que no morirán. En *The Frankenstein Chronicles*, Marlott ha vuelto a la vida y se aleja corriendo por el campo al final de la primera temporada; en *Second Chance*, Pritchard y Alexa gozan de la inmortalidad, pero la amenaza de la degeneración celular sobrevuela sus vidas y deja abierto este tema para la siguiente temporada.

El fracaso de los paradigmas modernos que enarbolan la razón pero que, sin embargo, no pudieron evitar las grandes guerras, la Shoah y las bombas atómicas despertaron en el ser humano una:

13 A lo largo de la serie observamos al señor Li, un hombre de origen oriental que fue revivido y, convertido en un ser monstruoso, asesina instintivamente; o el caso de Alexa, abandonada y dada por muerta por Otto debido a una deformidad que presentaba, pero que, hallada por Connor y sus científicos, continuaron el experimento y consiguieron revivirla.

sensación de desprecio o, al menos, una sensación de insatisfacción frente a formas supuestamente racionales y civilizadas, hizo que el hombre, desengañado de un racionalismo *à outrance*, dirigiera su mirada a modos de vida primitivos, lo que provocó un *revival* de lo mítico... (Bauzá, 2005: 230)

La lógica *sui generis* del mito nos permite interrogar nuestro tiempo a partir de herramientas diferentes. La permeabilidad, vigencia y resemantización de los mitos en las producciones audiovisuales de las últimas décadas no puede pasarnos inadvertidas. En el caso de las series televisivas que hemos tomado notamos no solo la presencia el mito de la vida artificial y la figura del autómeta, sino también de algunos relatos mitológicos de proveniencias diversas que hemos señalado.

No podemos menos que preguntarnos acerca de la vigencia y éxito de las series. Como toda forma artística, los relatos literarios y audiovisuales no nos ofrecen solo una forma de entretenimiento, sino que ponen en escena temas que nos preocupan y convocan: sexo, amor, poder, vida, muerte. Desnudan nuestros sentimientos y miserias. Nos ofrecen una forma estética de ver lo que está sucediendo. Tres series ambientadas en épocas diversas: dos en el pasado, una en una suerte de presente futurista que confluyen en *Frankenstein*. La pervivencia del mito de la vida artificial es innegable. Preguntarnos por qué, es aun más interesante. Hace veintidós años los periódicos internacionales saludaron la clonación de la oveja Dolly, las voces a favor y en contra se multiplicaron. Desde entonces la genética no ha dejado de desarrollarse de forma exponencial. Los argumentos de los científicos en este campo de conocimiento plantean la posibilidad de prolongar la vida, mejorándola. ¿No era acaso éste el motivo que animaba la investigación

de Víctor Frankenstein en la novela de Mary Shelly? Lejos de cerrar esta aproximación, nuestras preguntas e inquietudes se multiplican al revisar nuevamente los planteos éticos y morales que se disparan a lo largo de este trabajo. No dejan de resonar en nuestra memoria las palabras de Marlott: “No es simplemente el futuro de la medicina, sino la perspectiva de un mundo sin Dios”...

Bibliografía

- Cross, E. (2013). *La mujer que escribió Frankenstein*. Buenos Aires, Emecé.
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática para televisión*. Barcelona, Alba.
- García, R. (2017). Una serie de televisión por primera vez en la sección oficial de San Sebastián. En *El País*, en línea: <https://elpais.com/cultura/2017/07/28/actualidad/1501236191_784078.html> (consulta: 29-08-2017).
- Hesíodo (2000). *Obras y fragmentos*. Barcelona, Gredós.
- Joyard, O. (2011). La Edad de Oro, ¿y después...? En *Cahiers du Cinéma*, núm. 47 (julio-agosto), pp. 14-16.
- Ledesma, J. (2006). Introducción. En *Frankenstein*. Buenos Aires, Colihue.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.
- Russo, E. (2017). Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios. En *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, núm. 66, pp. 143-155.
- Spark, M. (1987). *Mary Shelley*. Barcelona, Lumen.
- Sarti, G. (1998). Frankenstein. Conformación de un mito sobre la vida artificial. En *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, núm. 1, pp. 91-107.
- _____. (2012). *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Series

Cuesta, M. (dir.) (2016). *Second Chance*. EE.UU., 20th Century Fox Television / Fox Television / Teakwood Lane Productions. (Ciencia Ficción. Terror. Drama). Temporada 1: 11 capítulos de 42 m. Guion: Rand Ravich, Howard Gordon. Con: Robert Kazinsky, Adhir Kalyan, Tim DeKay, Dilshad Vadsaria, Philip Baker Hall, Ciara Bravo.

Logan, J. (dir.) (2014). *Penny Dreadful*. Reino Unido-Irlanda-EE.UU., Showtime, Neal Steet Productions, Desert Wolf Productions. (Terror. Fantástico). Tres temporadas: 27 episodios de 52 m. Guion: John Logan, Andrew Hinderaker, Krysty Wilson-Cairns. Con: Eva Green, Josh Hartnett, Timothy Dalton, Harry Treadaway, Rory Kinnear, Billie Piper, Reeve Carney.

Ross, B. (dir.) (2015). *The Frankenstein Chronicles*. Reino Unido, Rainmark Films. (Drama. Crimen). Temporada 1: 6 capítulos de 60 m. Guion: Barry Langford, Benjamin Ross, Mike Walden, Stace Gregg. Con Sean Bean, Maggie Cronin, Shaun Blaney, Anthony Briers.

Capítulo 6

Invención y rebelión de lo (post)humano

De *Frankenstein* a *La piel que habito*

Mariano Veliz

La fantasía de crear vida asedia la imaginación humana desde hace siglos. Los relatos sobre esta potencia demiúrgica proliferan en todas las culturas y en todos los tiempos, desde la Antigüedad clásica hasta la contemporaneidad. En todos los casos, constituyen variantes de una interrogación radical sobre la naturaleza de lo humano, su origen y su destino. Esta necesidad de reflexionar acerca de la definición de lo humano conforma uno de los motores narrativos del que emergieron algunas de las leyendas, mitos y narraciones más perdurables de la historia de la cultura. A través suyo se abordan los complejos enlaces trazados entre la creación, el creador y el ser creado.

Si bien este interés atraviesa diversas épocas, y en la Edad Media se encarna en la fabricación de autómatas, *homunculus* y máquinas humanoides, la obsesión por la creación de vida artificial adquiere características distintivas en la modernidad.¹ El intento de imitar la capacidad creadora fascinó

1 En el siglo XIII, Alberto Magno fabricó el autómata "El hombre de hierro" y Roger Bacon "La cabeza parlante". Ya en el siglo XVI, en las prácticas necrománticas heredadas de los alquimistas

a los sabios modernos. Los siglos XVIII y XIX, alejados de la intención concreta de crear vida, asistieron a la aparición de técnicos y científicos que se dedicaron a confeccionar autómatas. Entre los ensayos más notables se encuentran: “El niño músico” del francés Jacques de Vaucanson; “El Turco”, diseñado por el húngaro Wolfgang von Kempelen y heredado a su continuador en la corte de Viena, Johann Mázel en el siglo XIX; el suizo Henri Jacquet-Droz y su hijo Pierre, creadores de “El Escritor”, “El Músico” y “El Dibujante” a mediados del siglo XVIII.

Más allá de la eficacia de estas invenciones, la preocupación por crear vida fue una constante en la narrativa de estos siglos. Desde la proyección del homúnculo en la segunda parte de *Fausto* (Faust, 1832) de Johann Wolfgang von Goethe y la atracción evidenciada por E. T. A. Hoffmann en relatos como “El autómatas” (*Die Automate*, 1814) y “El hombre de arena” (*Der sandman*, 1817) hasta el autómatas femenino de “La Eva futura” (*L’Eve future*, 1886) de Villiers de l’Isle-Adam, las especulaciones sobre las consecuencias derivadas de la concepción de vida artificial recorren el siglo XIX.

En el siglo XX el cine recuperó esta preocupación. Su primera manifestación, *Homunculus, 1. Teil* (Otto Rippert, 1916), narra el conflicto del protagonista cuando descubre su origen artificial. A partir de allí, distintas hibridaciones de lo humano y lo maquínico irrumpen de manera recurrente en el cine alemán del período de entreguerras. El sonámbulo Cesare de *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), las pequeñas criaturas creadas por el ilusionista de *El gabinete de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Leo Birinsky y Paul Leni, 1924), la falsa María de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz

medievales, Paracelso llevó adelante experimentos destinados a la invención de un homúnculo, un ser gestado sin la participación de una mujer.

Lang, 1926) y la muñeca y su doble humana en *La muñeca* (*Die Puppe*, Ernst Lubitsch, 1919) ponen de manifiesto este desvelo. En las décadas siguientes, otros géneros y movimientos experimentaron una fascinación semejante por estas figuras. En los últimos años del siglo XX la radicalidad de las transformaciones socioculturales y biopolíticas propiciadas por el poder tecnocientífico aportó un nuevo imaginario al respecto que fue rápidamente asumido y expandido por el cine.

Estos relatos, proliferantes en los siglos XIX y XX, habían sido anticipados por la publicación de *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (*Frankenstein or The Modern Prometheus*, 1818). En ese texto fundacional quedó cifrada una reflexión sobre los procesos de subjetivación en relación con la potencia de la ciencia que marca un cisma en la producción narrativa de la modernidad. Mediante su pliegue al linaje de las reescrituras del mito prometeico, allí se esgrimen respuestas a los dilemas surgidos de las crisis de las nociones tradicionales de naturaleza, saber y poder.

En *La piel que habito*, Pedro Almodóvar (2011) lleva adelante una apropiación del mito frankensteiniano con el fin de propiciar una actualización de las inquietudes esbozadas en la novela escrita por Mary Shelley. A través de su reelaboración de este mito, y su diálogo con otros relatos derivados del interés por la creación de vida artificial, se interroga qué relevancia pueden adquirir en la contemporaneidad los personajes del científico y su criatura. En esta búsqueda, ensaya un acercamiento a las nuevas figuras de la subjetividad —y a la eclosión de lo (post)humano— que irrumpen en las últimas décadas como consecuencia de las modificaciones operadas por los saberes tecnocientíficos.

1. El moderno Prometeo

La segunda generación de románticos ingleses mostró una intensa atracción por el mito prometeico. Lord Byron figuró al titán heroico en *Prometeo* (*Prometheus*, 1816) como una encarnación de la rebelión ante los poderes establecidos. Percy Shelley se sumó a esta recuperación con la publicación de *Prometeo liberado* (*Prometheus Unbound*) en 1820. Allí se propone, con una finalidad pedagógica, mostrar la dignidad con la que el héroe responde ante su padecimiento. Entre las múltiples versiones del mito, posiblemente las que impactaron con mayor potencia sobre el imaginario de estos poetas hayan sido el “Prometeo *pyrophoros* o ladrón del fuego solar, seleccionada por Esquilo para su tragedia, y la versión latina de Higino y Ovidio acerca del Prometeo *plasticator* o modelador de la nueva raza de los hombres” (Vega Rodríguez, 2002: 138). Byron y Percy Shelley conciben al titán como una materialización del poder de la revuelta y la productividad de la rebeldía.

Mary Shelley compartía el interés, pero no la admiración por este personaje. Su diario de lectura informa que releyó tres veces *Prometeo encadenado* de Esquilo entre 1816 y 1818. Sin embargo, resulta difícil atribuir la gestación de su reescritura a la definición heroica del personaje propuesta por Esquilo. Tampoco recurre a la versión de Hesíodo del titán filantrópico que le roba el fuego a Zeus para entregárselo a los humanos, aunque allí ya se introduzcan referencias al carácter imprudente y osado de Prometeo. Mary Shelley se alejó de las formulaciones que subrayan el componente heroico para explorar otros abordajes del mito: las versiones de Ovidio y Apolodoro del titán que modela al hombre con arcilla o barro y la de Sófocles que combina la historia del titán con el mito de Pigmalión. Shelley adscribe así a la concepción de la creación de vida artificial como gesto

productivo, fabricación o confección, pero desmonta el relato de la gesta épica y evidencia las consecuencias derivadas de la ruptura del orden propiciada por Prometeo.

Shelley compone a Victor Frankenstein como un héroe moderno, un científico y no un titán. En su accionar se vislumbra la pretensión de dominar la naturaleza que define al proyecto tecnocientífico de la modernidad. El *mad doctor* concibe al mundo como un secreto y un enigma a develar. A Victor lo guía una certeza: “El trabajo de los hombres geniales, aun si se encamina en una dirección equivocada, se revela siempre, a fin de cuentas, como benéfico al género humano” (Shelley, 1986: 35). Por eso, se embarca en el sondeo de los secretos del principio vital. Allí se encuentra enmascarado el mayor obstáculo ofrecido por la naturaleza. Sin embargo, en concordancia con la tradición de la narrativa gótica en la que se enmarca la novela,² en ese trayecto irrumpe el peligro del conocimiento absoluto. En ese intento de indagación, Frankenstein conjuga la ciencia moderna con aquellos saberes que en el siglo XIX se llamaban “filosofía natural”. Por un lado, se deslumbra con las obras del cabalista alemán Cornelius Agrippa de Nettesheim, el precursor de la química y místico suizo Theophrasto von Hohenheim Paracelso y el teólogo dominico Alberto Magno. Por otro lado, se interesa por el galvanismo y los nuevos poderes de la electricidad y se dedica al estudio de las ciencias modernas en la Universidad de Ingolstadt, la cuna de la secta de los Illuminati. Victor comprende las inmensas posibilidades cifradas en la naturaleza y decide explorar los saberes que permitan su apropiación. Profundiza

2 El libro de lectura de Mary Shelley informa que hacia fines de 1814 y durante 1815 leía asiduamente tanto a los autores más relevantes de la filosofía política como William Godwin (su padre), Mary Wollstonecraft (su madre) y Tom Paine, como a los escritores más notables de la literatura gótica del período como Matthew Gregory Lewis y Ann Radcliffe. En ese intercambio conflictivo entre la filosofía política y la literatura gótica emerge *Frankenstein*.

en sus conocimientos sobre química, anatomía y las etapas de la descomposición y especula acerca de cómo dar vida a la materia inerte. La imbricación de los estudios de los sabios medievales y la racionalidad moderna le permite develar los enigmas vitales y convertir al hombre en su propio creador.³

A pesar de esto, la elección del encierro y el sigilo para llevar adelante sus experimentos anticipan el desenlace. La prioridad asignada a los saberes herméticos en desmedro de la ciencia moderna replica la inclinación hacia el desenfreno de la ilusión en perjuicio de la racionalidad (Vega Rodríguez, 2002: 148). En este sentido, la intención moral de Shelley se hace explícita en el prólogo agregado en la reedición de 1831. Allí señala que se esforzó por evitar los efectos perniciosos de las novelas de su época y que quiso presentar los beneficios del amor familiar. El recurso del relato enmarcado permite que Frankenstein narre al capitán Walton, quien padece su misma tendencia a las búsquedas infinitas, los peligros a los que estuvo expuesto y los padecimientos que atravesó. El relato pedagógico subraya “lo penoso que resulta adquirir ciertos conocimientos” (Shelley, 1986: 38) y postula que la imaginación ilimitada es el mayor de los peligros. De esta manera, Mary Shelley articula una llamada al equilibrio y la moderación y una condena contra el exceso de conocimiento. El profesor Waldman, la principal figura de autoridad ética en la novela, le había advertido a su estudiante: “cuánto más dichoso es el hombre que considera su pueblo natal como centro del universo, que aquel que desea ser más grande de lo que su naturaleza le permite” (1986: 38).

3 En *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, Gayatri Chakravorty Spivak propone leer la novela no solo como un desafío lanzado a la divinidad, sino también como una impugnación a la atribución de la creación a las mujeres. Así, problematiza la representación de la mujer como “*maker of children*” (1985: 249).

La potencia de esta tensión posiciona a Frankenstein como el mito por excelencia de la modernidad. La novela de Shelley no se constituye como una oda al proyecto de la tecnociencia moderna, sino como una advertencia acerca de su potencial carácter criminal. Se imbrican así dos reflexiones: la admonición acerca de los peligros derivados de la irresponsabilidad de una ciencia que no puede hacerse cargo de su propia creación, y la exhortación acerca de la creación científica que destruye a su creador y se plantea como una amenaza para la humanidad. A partir de esta doble dimensión, en *Frankenstein* se instituye el *tópos* del ser artificial que destruye a su creador (Sarti, 2012).

La composición del personaje de Victor Frankenstein no abrega solo en la tradición del mito prometeico. Su elección de “ocupar un puesto que en rigor no corresponde al ser humano, desafiar la tradición de lo comúnmente recibido, y exponerse, en la mayor parte de los casos, a la rebeldía de los elementos” (Vega Rodríguez, 2002: 11), lo acerca a la figura del ángel caído que pretende equipararse a Dios. El científico se arroga la capacidad creadora de un demiurgo. Jean-Jacques Lecercle precisa los alcances de la fabricación emprendida por Frankenstein: “al poner a la creación al alcance de todos, hace perder al génesis su mayúscula, porque acarrea la multiplicación compulsiva de las repeticiones. Victor lo sabe; y anuncia que el hombre es su propio creador, que el progreso científico va a glorificar a la criatura y va a marginar al Creador” (2001: 61). Esta configuración del científico creador lo aproxima notoriamente a la composición de Satán imaginada por Milton en *El paraíso perdido* (*Paradise Lost*, 1667), uno de los textos que fascinaba con mayor intensidad a los románticos ingleses.

Román Gubern (1979) sostiene que esta conjunción del titán y el ángel caído no se inscribe con docilidad en el linaje político-religioso del mito del rebelde. Esto se debe a que,

a diferencia de lo que ocurre en las historias de Prometeo y Satán, en *Frankenstein* la relación entre la autoridad y el subordinado nunca es armónica. La criatura no se orienta a una búsqueda del poder sino a su subsistencia; la hostilidad se inicia en la acción del creador; hay poderosos sentimientos de culpabilidad en el monstruo; la alianza de la autoridad con el derrotado es imposible porque el creador viola su palabra, haciendo inviable el acuerdo. Estos múltiples alejamientos conducen a Gubern a adscribir a *Frankenstein* a una variante familiar del mito del rebelde, vinculada con la relación filio-paternal. El mito prometeico quedaría reducido a la capacidad de crear vida; aunque en lugar de encarnar la figura del benefactor, Victor solo otorga oscuridad y destrucción. La novela se orienta así a la indagación del nexo entre un creador y su criatura, como una formalización vicaria del nexo existente entre un padre y su hijo. Las secuelas de este desplazamiento son notables, dado que el protagonista del mito del rebelde no sería entonces el científico que desafía los límites estrechos del dogma religioso, sino su criatura, que cuestiona los poderes demiúrgicos de su creador. El monstruo se establece así como la encarnación de la rebelión.⁴

El examen de la revuelta propuesto en la novela es mediado por la lectura del *Ensayo sobre el entendimiento humano* (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) de

4 Por este motivo, la novela fue leída en clave política en múltiples oportunidades. Jean-Jacques Lecercle (2001) la interpreta como una reflexión sobre la fascinación inicial de la intelectualidad liberal inglesa por el fenómeno de la Revolución Francesa y su posterior rechazo y condena. En esta lectura, la criatura queda configurada como un monstruo político nacido del arrobamiento y la repulsión provocados por las masas después de la gesta revolucionaria y la implantación del terror. De un modo semejante, Franco Moretti propone, en *Signs Taken for Wonders* (1983), la posibilidad de concebir a la criatura como una cifra de la clase obrera en expansión, despojada de nombre e individualidad. En este sentido, debe tenerse en cuenta que su escritura se produjo en pleno auge de la Revolución Industrial, aunque su autora decidió ubicar la acción en un momento indeterminado del siglo XVIII.

John Locke, realizada por Mary y Percy Shelley en 1815 o 1816. Jean-Jacques Lecercle (2001) puntualiza la importancia de esta lectura en la reflexión articulada en *Frankenstein* acerca de la infancia y los procesos de socialización. La hominización de la criatura se narra en los términos de la *tabula rasa*. En su recorrido se condensan todos los inicios: el descubrimiento de los elementos y las herramientas, la adquisición del lenguaje, de las normas sociales y del gusto. Se replica de este modo el proceso atravesado en la infancia en el acceso al mundo social. En concordancia con el método experimental, el monstruo recibe primero las sensaciones y luego es capaz de gestar una conceptualización. No obstante, esta apelación a la teoría de la *tabula rasa* del empirismo inglés se complejiza por su interacción con las teorías rousseauianas del buen salvaje. La maldad de la criatura, lejos de ser inherente, es aprehendida en el intercambio con el exterior, con la comunidad que lo expulsa de su seno. La voluntad aniquiladora de ese marco social solo surge como respuesta a la exclusión inicial de la que es receptor. En su relato a Victor, la criatura explica: “Yo era bueno y cariñoso. Los sufrimientos me han convertido en un malvado. Concededme la felicidad y seré virtuoso” (Shelley, 1986: 77).

La complejidad de la figura de la criatura puede percibirse en la posición que ocupa en el espacio narrativo. Su carácter monstruoso es mayoritariamente percibido desde el punto de vista de la racionalidad europea que teme sus efectos perniciosos y padece su conducta criminal. Sin embargo, la estructura narrativa alterna tres dimensiones organizadas de manera concéntrica: el relato marco de Walton, la narración de Victor y, en el centro, el discurso de la criatura. De esta manera, al monstruo se le asigna una transitoria pero contundente capacidad narrativa. En la novela de Shelley se adopta, en este sentido, una posición ambigua en relación con su figura: resulta víctima y victimario, perseguido

y perseguidor, inocente y culpable. A pesar de esto, su devenir lo conduce paulatinamente a ocupar el lugar del monstruo (Ferguson, 1989).

Su confección se realiza a través del ensamblaje de partes. En *Frankenstein* se instituye el modelo del monstruo compuesto con retazos. Se compone así un cuerpo-máquina que se define por la yuxtaposición heterogénea de fracciones de procedencias diversas. A partir de allí, la fragmentación adquiere un valor dominante no solo porque configura el procedimiento que da forma a la criatura, sino también porque ordena el propio saber de Victor. Su combinación de la modernidad tecnocientífica y las remanencias de los conocimientos herméticos medievales reproduce esta armazón de piezas eclécticas. Finalmente, la intertextualidad de la novela, su inclusión de referencias y alusiones a un número notable de textos, supone una nueva introducción del retazo como elemento articulador de totalidades siempre inacabadas. Maggie Kilgour propone leer *Frankenstein* a partir de este poder de combinación, de su estrategia de alternancia de integración y desintegración. Por eso, señala que “*creation is not origination but combination*” (2006: 192). Lo monstruoso del texto, del saber y de la criatura, reside en la inadecuación de las partes, en la juntura de retazos incongruentes.

Esta inadecuación conduce a la imposibilidad de proponer categorías identitarias que permitan definir a la criatura. Allí radica su carácter monstruoso. En su estudio de la anomalía, Foucault encuentra la especificidad de la figura del monstruo en que tanto su existencia como su forma son una violación de las leyes de la sociedad y la naturaleza. Su emergencia implica una transgresión de los límites naturales, las clasificaciones y la ley como marco de referencia. La gestación imprevista, surgida de la combinación de lo imposible con lo prohibido, introduce la paradoja de ser

una transgresión a la ley que no puede ser contrarrestada mediante su ejercicio. La criatura de *Frankenstein* constituye un escándalo porque desvanece los límites entre lo humano y lo animal y entre lo vivo y lo muerto. Su territorio es el de la impureza. En este contexto, como señala Cortés, “el término impuro se refiere a la transgresión o violación de los esquemas de categorización cultural imperantes en una sociedad. Las cosas que son intersticiales, que cruzan las fronteras de las profundas categorías de los esquemas conceptuales, son impuras” (1997: 38).

La fabricación del monstruo impuro compone una de las más notables audacias de la reescritura del mito prometeico operada por Mary Shelley. A través de la relación entre el científico y su criatura, en *Frankenstein* se introduce una advertencia acerca de la potencia de la modernidad en su abordaje de los complejos enlaces del saber, el poder y la naturaleza. Se materializan así los más siniestros terrores epocales y se encarna una elocuente discursividad que desafía los presupuestos y los alcances del proyecto tecnocientífico moderno.

2. La invención de lo (post)humano

La recuperación del mito prometeico dialoga, a comienzos del siglo XIX, con el desafío lanzado por la modernidad a los dogmas que limitaban el acceso al conocimiento científico. En este contexto, *Frankenstein* intenta funcionar como una constatación anticipada del fracaso del proyecto moderno. Doscientos años después de su publicación, pueden rastrearse tanto la obstinación de este programa tecnocientífico, evidenciada en la insistente búsqueda de doblar a la naturaleza, como sus desvíos y radicalizaciones. En este sentido, si la tradición prometeica apuntaba al

bien común y a la emancipación de la humanidad a través de la asunción del carácter liberador del conocimiento, el programa tecnocientífico actual “parece atravesado por un impulso insaciable e infinitista, que ignora explícitamente las barreras que solían delimitar el proyecto científico prometeico” (Sibilia, 2009: 42). Se manifiesta así una tendencia a la apropiación total de la naturaleza, tanto exterior como interior al cuerpo humano.

En este marco de crisis de la noción tradicional de “naturaleza”, aun el concepto de “naturaleza humana” resulta cuestionado. Las transformaciones operadas en este contexto conducen al desvanecimiento de los límites que separaban lo humano, lo tecnológico y lo natural. La naturaleza se concibe como una materia prima manipulable y la materialidad del cuerpo no escapa a esta definición. Estas políticas de reconfiguración de lo vivo se llevan al extremo en las fantasías de autocreación. La imbricación de la tecnociencia y la corporalidad parece dirigirse a la autogeneración, a la profusión de copias autotéticas (Haraway, 2015).

La desdiferenciación progresiva entre la humanización de la máquina y la mecanización de lo humano se produce dentro del encuadre de una poderosa redefinición de la noción moderna de *sujeto*. Frente a estos procesos, diversas teorías comenzaron a interrogar la aparición de nuevas modalidades de la subjetividad. Entre ellas, se destacan aquellas que piensan formas de lo (post)humano como el *cyborg*. En su influyente ensayo *Manifiesto para Cyborgs* (2014), Donna Haraway concibe a esta figura como una conjunción de lo orgánico, lo técnico, lo mítico, lo textual y lo político. En el *cyborg* se encarnan las subjetividades que emergen como consecuencia de la expansión inusitada del modelo tecnocientífico contemporáneo. El desdibujamiento de los contornos que solían distinguir al ser humano de la máquina conduce a la posibilidad de novedosas intervenciones sobre

el cuerpo. Se trata de colonizar los últimos resquicios de lo humano y gestar estrategias para acrecentar la eficacia de sus nuevos diseños. En el límite de los sueños eugenésicos que atormentaron al siglo XX, el proyecto tecnocientífico actual se dedica a la producción de cuerpos y subjetividades.

La narrativa de las últimas décadas abordó esta creciente intervención sobre la corporalidad humana. De allí emergieron relatos que problematizan el efecto empoderador o deshumanizador de la ciencia. Las querellas producidas en torno a la clonación, la subrogación o la tecnología transgénica ponen de manifiesto la dificultad para evaluar la responsabilidad tecno-bio-política del programa científico vigente. Y más allá de la confianza o no en las medidas regulatorias que el propio sistema se imponga, en concordancia con el capitalismo en el que se desarrolla y al que beneficia, es posible interrogar las estrategias de resistencia que se pueden articular en su interior.

En 2011, Pedro Almodóvar estrenó *La piel que habito*, una transposición de *Tarántula* de Thierry Jonquet (*Mygale*, 1995). Más allá de la relación con su hipotexto, la película se inscribe en el linaje de las historias dedicadas a explorar la creación artificial de vida humana y resulta posible indagar su enlace con tres personajes míticos: Prometeo, Pigmalión y Frankenstein. En este caso, no se trata de crear vida artificial sino de intervenir sobre un cuerpo para producir una transformación radical a través de una vaginoplastia y un extenso programa de modificaciones que convierten a Vicente, a quien el protagonista acusa de haber violado a su hija, en Vera.

Una primera relación que debe establecerse con la novela de Mary Shelley reside en la composición de la figura de la criatura. Si el monstruo es el ente que no encaja en las taxonomías previstas y está, por lo tanto, “desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos

de narrativas” (Haraway, 2015: 16), entonces Vicente/Vera pertenece a esta categoría. Su carácter híbrido lo expulsa de las cartografías conocidas y lo posiciona como un cuerpo inédito.

En este sentido, Alejandra Castillo problematiza la vinculación existente entre el monstruo y la naturaleza al señalar la recurrencia con la que se sostiene que “si los monstruos son híbridos, cruces o mezclas, es porque no los ha hecho la naturaleza” (2014: 112). Si lo heterogéneo e impuro conforma siempre el territorio de la anomalía, en la contemporaneidad se produce un desplazamiento hacia la encarnación de la desdiferenciación sexual y el quiebre del binarismo genérico. De esta complejidad de la definición identitaria del monstruo deriva su doble potencia: la seducción y la repulsión. Vicente/Vera puede propiciar la alternancia de ambas respuestas.

Al mismo tiempo, su carácter perturbador depende de la función dual cumplida por los personajes monstruosos: “*Monsters have a double function, therefore, simultaneously marking the boundaries between the normal and the pathological but also exposing the fragility of the very taken-for-grantedness of such categories*” (Graham, 2002: 39). Por un lado, el monstruo constituye un principio de inteligibilidad a partir del cual es conveniente evaluar el alcance de lo normal y lo anormal. Por otro, la posibilidad de devenir monstruo, de ser incluido en el marco de la anomalía, constituye una alternativa aterradora para cualquier sujeto: la presencia del monstruo actualiza y radicaliza ese temor.

Sin embargo, si Vicente/Vera se compone con muchos de los atributos asignados tradicionalmente a los sujetos monstruosos, este proceso de atribución se aleja en gran medida del que atraviesa la criatura de *Frankenstein*. En *La piel que habito* el motor de la creación no reside en la voluntad de compartir con la humanidad los nuevos saberes

científicos, sino en un plan de venganza. Detrás de esta, tal vez se esconde el interés en encontrar una justificación que habilite tanto la implementación de prácticas tecnocientíficas que se encuentran inhibidas por los límites impuestos por la bioética como la sustitución de la amada muerta en el cuerpo dócil del secuestrado.⁵ La venganza ejecutada por el Dr. Robert Ledgard se lleva a cabo a través de un proyecto de resubjetivación y no de animación de la materia inerte.

Su búsqueda lo orienta hacia la figura del tirano que irrumpe en las primeras novelas góticas, escritas en la segunda mitad del siglo XVIII. En *La piel que habito* se reformula esta figura que desde la inaugural *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto, a Gothic Story*, Lord Horace Walpole, 1764) hasta la revulsiva *Vathek* (William Beckford, 1782) señala la atracción del goticismo por los protagonistas que exceden los límites humanos en su busca de poder y saber. Estos personajes constituyen la primera formalización del monstruo: el tirano. Al igual que Victor Frankenstein, Ledgard constituye una monstruosidad no anclada en lo físico sino en lo moral. Foucault analiza la autonomización, en la clausura del siglo XVIII, de “una monstruosidad del comportamiento que traslada la vieja categoría del monstruo, del dominio de la conmoción somática y natural al dominio de la criminalidad lisa y llana” (2007: 81). La literatura gótica erige esta emergencia en el centro topográfico de sus relatos. En ese marco, la figura del *mad doctor* ocupa el puesto de mayor relevancia.

5 La leyenda con la que comienza el film ofrece informantes espacio-temporales: “Toledo, 2012”. Dado que la película se estrenó el año anterior, esta información plantea un futuro probable. Pero no se trata, como en tantas distopías posmodernas, de un futuro remoto, sino de un tiempo que está llegando, una inminencia. La cercanía de esta temporalidad disminuye el carácter sobrenatural de los episodios narrados y subraya el terror ocasionado por la posibilidad de su ocurrencia efectiva.

El cuerpo devenido locus de las prácticas tecnocientíficas de Ledgard permite releer el mito de Frankenstein. Paula Sibilia propone al respecto que

si tuviera que resucitar hoy, la criatura imaginada en 1818 por Mary Shelley sería bastante diferente: en vez de los fragmentos de los cadáveres mal zurcidos y del ‘poco sutil’ *shock* eléctrico que le concediera el inefable soplo vital, es probable que la informática, las biotecnologías y los bisturís estéticos entraran en escena. (2009: 134)

En esta invisibilidad de las costuras se evidencia la eficacia de los procedimientos de la tecnociencia contemporánea. En la piel de Vicente/Vera no quedan resquicios del proceso de confección. Allí se encarna la originalidad disruptiva del cuerpo (post)humano.

En la relación del científico-costurero y su criatura-tejido se hace evidente la recuperación del mito clásico de Pigmalión y Galatea. Las referencias se introducen desde la elección del nombre de la mujer muerta de Ledgard, Gal. Sin embargo, la experiencia llevada adelante sobre el suplido no se dedica a dar vida a una estatua tallada en marfil, sino a convertir al cautivo en sustituto de una ausente.⁶ La apelación a la praxis del científico-costurero, retomada en el uso de maniqués para perfeccionar los implantes de piel artificial, se extrema en esta voluntad de hacer más resistente la epidermis para que Vicente/Vera no pueda autoagredirse. Así, el cuerpo pierde su dimensión más frágil, aquella que está en contacto directo con el exterior, y evidencia su

6 La referencia a *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) resulta ineludible. En la reescritura del mito de Pigmalión que se ejecuta en la película de Hitchcock también se explora la (in)eficacia de la estrategia de sustitución de la amada muerta.

devenir (post)humano, un híbrido en el que conviven la tecnología y los resabios de humanidad.

La experimentación con procedimientos de transgénesis permite la confección de aquello que constituye para Ledgard la mujer perfecta. La *Venus de Urbino* (1538) y la *Venus recreándose en la música* (1550) de Tiziano decoran su casa y son mostradas antes de la presentación de Vera, cuando el proceso de reconversión ya está finalizado. Vera queda entonces posicionada en el rol de obra concluida, dispuesta para ser admirada por su creador. Ledgard observa a través de un monitor la perfección de su escultura (post) humana. A diferencia del deseo de exterminio que guía el accionar de Victor Frankenstein, el científico-costurero desea la posesión de su criatura.

Aquí se cifra un nuevo desvío en relación con las versiones clásicas del mito de Pigmalión. En este caso, la escultura se convierte en escultora. Vicente/Vera tiene un televisor en su cautiverio. Allí ve documentales sobre la “vida natural”, clases de yoga, el video *Endless not* de Oscar Shocking (2008) y *Louise Bourgoise: The Spider, the Mistress and the Tangerine* (Marion Cajori y Amei Wallach, 2008). Luego, también consulta un libro sobre esta escultora.⁷ A partir de allí, el impacto de la obra de Bourgoise es notorio en el encierro de Vicente/Vera. Ambos descienden de familias de costureros: la familia de la escultora francesa tenía un taller de restauración de tapices y la madre de Vicente posee un local de arreglo y venta de prendas de vestir donde él se dedica a tramar vestidos con retazos de telas. Si las figuras de Bourgoise evidencian en ocasiones las costuras y los parches, como en las muñecas de *Fabric Heads* (2000), también son visibles las costuras de las figuras que confecciona el cautivo.

7 En los créditos, Almódovar incluye una leyenda: “Gracias a Louise Bourgoise, cuya obra no solo me ha emocionado, sino que sirve de salvación al personaje de Vera”.

A partir de esta primera conjunción, Vicente/Vera comienza a realizar pequeñas obras plásticas en diálogo directo con el proyecto escultórico de Bourgoise. El imaginario del encierro que aparece en las *Cells* (1989-1993) que construye Bourgoise se imprime en el doble encierro que padece el personaje: en la casa y en el cuerpo que le fue impuesto. El cautivo escribe una suerte de diario sobre las paredes de su prisión. Algunas de las frases proceden de obras de Bourgoise, como “El arte es garantía de salud”, extraída de la serie de dípticos tipográficos *What is the Shape of This Problem?* (1999). En los muros de su encierro, también dibuja cuerpos femeninos con sus cabezas atrapadas en casas. Esos dibujos, que remiten a las *Femme/Maison* (1946-1947), problematizan la dialéctica entre prisión y refugio.

El encuentro de la obra de Bourgoise funciona como un antídoto frente a la intervención de los procedimientos tecnológicos implementados por Ledgard sobre su cuerpo. El enfrentamiento parece establecerse entre el poder invasivo de la ciencia contemporánea y el refugio ofrecido por el arte. Si la ciencia le permite a Ledgard cubrirse ante el dolor de la pérdida, el arte le permite a Vicente/Vera refugiarse ante la violencia de la que es víctima. Si bien la criatura inventada por Victor Frankenstein tenía un acceso equivalente a la literatura, y le explica a su creador que conoce *El paraíso perdido* de Milton, *Las penas del joven Werther* de Goethe (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) y *Las ruinas, o meditación sobre las revoluciones de los imperios* de Volney (*Les ruines ou Meditation sur les révolutions des Empires*, 1789), su proyecto de rebelión resulta finalmente arrasado. Por el contrario, Vicente/Vera sí adquiere, a través de su contacto con el arte, una vía de escape frente al terror ejercido por el científico.

Esta alternativa se vincula estrechamente con la asignación del punto de vista al personaje secuestrado. Ya el título

apela a su primera persona y señala, desde su subjetividad, una distinción entre ser y apariencia. De este modo, en la película se propone una división cercana a la dualidad cartesiana que separa la mente del cuerpo. Aquí, se postula una relación de extrañeza con la propia corporalidad. Existe algo en la subjetividad que excede a la materia sobre la que puede ejercitarse la praxis científica. La identidad conserva resquicios que resultan inaccesibles a las operaciones del programa tecnocientífico. El carácter (post)humano de Vicente/Vera no excluye la posibilidad de pensar que la pregunta “quién es yo” no se responde con una descripción anatómica.⁸

La resistencia ante la invasión de la tecnociencia se vislumbra también en la disputa en torno al nombre. Si la criatura fabricada por el Dr. Frankenstein no tiene nombre, y solo vicariamente adoptó, a partir de su devenir mito cinematográfico, el de su creador, en *La piel que habito* se produce un conflicto entre “Vicente”, el nombre inicial del personaje, y “Vera”, el impuesto por el científico. La elección del nombre femenino intenta clausurar el proceso de reconversión operado por Ledgard. La capacidad nomencladora se orienta a cerrar una transformación radical en la subjetividad del cautivo. Sin embargo, ese proceso parece ser fallido. Vera no solo decide actuar y evadir la prisión después de ver su foto como Vicente en un periódico y descubrir que su madre aun lo busca, sino que las últimas palabras en la película, apenas susurradas, son “Soy Vicente”, dirigidas a su madre. Así, la conclusión apela a subrayar la potencia de la insurrección ante las distribuciones identitarias asignadas por el programa

8 La relevancia atribuida a la anatomía en la película puede percibirse en la encomienda al artista plástico Juan Gatti de una serie de pinturas sobre esta disciplina. La serie, *Ciencias naturales*, decora el despacho de Ledgard.

tecnocientífico contemporáneo. El nombre se inscribe como la condensación de un territorio inexpugnable aun para el poder del diseño actual de subjetividades. A diferencia del fracaso de la revuelta emprendida por la criatura de *Frankenstein*, en este caso Vicente, como encarnación de los sujetos y los cuerpos (post)humanos, logra articular una rebelión sostenida por la capacidad operativa del arte frente al poder invasivo de un proyecto tecnocientífico devastador de la subjetividad.

Bibliografía

- Castillo, A. (2014). *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile, Palinodia.
- Cortés, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama.
- Ferguson Ellis, k. (1989). *The Contested Castle. Gothic novels and the subversión of domestic ideology*. Chicago, University of Illinois Press.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Graham, E. (2002). *Representations of the Post/Human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Nueva Jersey, Rutgers University Press.
- Gubern, R. (1979). *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona, Tusquets.
- Haraway, D. (2015). *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. Buenos Aires, De la Mala Semilla.
- _____ (2014). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata, Puente Aéreo.
- Kilgour, M. (2006). *The Rise of the Gothic Novel*. Nueva York, Routledge.
- Lecerclre, J. (2001). *Frankenstein: mito y filosofía*. Buenos Aires, Nueva visión.

- Moretti, F. (1983). *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Londres, Verso.
- Sarti, G. (2012). *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Shelley, M. (1986 [1818]). *Frankenstein*. Bogotá, La Montaña Mágica.
- Sibilia, P. (2009). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Spivak, G. C. (1985). "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism". En *Critical Inquiry*, núm. 12, otoño.
- Vega Rodríguez, P. (2002). *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*. Madrid, Tecnos.

Capítulo 7

De la oscuridad de la noche a las pequeñas pantallas

Nuevos avatares transmediáticos en *Frankenstein*

Paula Labeur y Laura Cilento

En 1823 Mary Shelley asistió a la primera versión teatral de su novela y descubrió que era famosa. También se enteró de que el nombre de la criatura figuraba con un guion en el programa. “Este modo anónimo de nombrar lo innombrable es en verdad bueno”, escribió Mary en una carta después de la función (Ledesma, 2014: lxxix). El éxito de la obra fue tal que siguió en cartel hasta fines de siglo. Un poco más de cien años después, en los títulos que abren el *Frankenstein* (1931), James Whale encontró otro modo anónimo de nombrar lo innombrable: un signo de interrogación reemplaza al nombre del actor que aparece solo en los créditos finales.

Mientras las puestas se sucedieron, las películas fueron sagas y la narración escrita entre 1816 y 1818 pasó del teatro y el cine a la televisión y los dibujos animados, el monstruo creado por Victor Frankenstein comenzó a apropiarse del nombre de su creador y del de Mary Shelley. Al tiempo que la criatura era cada vez más popular y se fijaba en el ícono de un Boris Karloff maquillado, con tornillos adosados al cuello, “la personalidad de su autora se iba oscureciendo y la historia que escribió dejó de leerse porque todo el mundo

creía conocerla” (Burdíel, 1999: 10). Guiones y signos de interrogación parecen trasladarse lentamente de la criatura a su creador y a la creadora de ambos.

En esa historia que todos creen conocer, el monstruo es incognoscible y su naturaleza, inefable: el corazón de lo fantástico en la novela reside en esta imposibilidad de saber y dar una explicación racional, alguna forma concreta a la existencia de la criatura. El secreto se pierde con su creador: cómo dio vida a su creación, cómo la animó a partir de fragmentos son datos que el doctor se lleva a la tumba para evitar la repetición de su terrible error. Pero las versiones teatrales del siglo XIX y luego las filmicas del XX optaron siempre por hacer objetiva y visible la imagen del monstruo y dar “respuesta a lo no explicable del texto concentrando lo que aparecía disperso (cómo se fabricó el monstruo, nuevos porqués para su evolución ‘humana’) y revelando aquello que permanecía oculto: el ámbito del laboratorio, la mesa de operaciones, los injertos, las costuras de los cuerpos” (Cilento y Labeur, 2001: 248).

La versión que fijó el ícono, la de los estudios Universal de 1931 dirigida por James Whale, agrega a la cara maquillada de Boris Karloff, los tornillos en el cuello, el poder de la electricidad para dar vida al monstruo y un cerebro criminal que justificará sus conductas asociales, animales, que lo alejan de la racional y emotiva criatura de la novela. Así, al mismo tiempo que se vuelve brutalmente visible, el monstruo pierde el poder de la palabra, se silencia y en esta negación del lenguaje articulado se anula una de las versiones de la historia. Las películas, entonces, vuelven monológico lo que en la novela era el polémico enfrentamiento entre Victor Frankenstein y su creación.

Ignorada por el mundo académico, la novela nunca dejó de publicarse desde su primera edición en 1818 (levemente retocada en 1823 por William Godwin, padre de Mary,

y extensamente corregida en 1831 por la misma Mary que agrega además la “Introducción”) y recién fue rescatada a partir de los años setenta del siglo XX por los estudios de género como un modo de cuestionamiento del canon clásico. Pero esta secuencia de lecturas académicas de las últimas décadas, enriquecida en calidad y en orientaciones, es (casi) otra historia.

En el cruce de las versiones audiovisuales y el retorno a la lectura institucional, en el siglo XXI *Frankenstein* aparece en las heterogéneas bibliotecas de dos tipos peculiares de lectores-productores: los booktubers¹ y los autores anónimos de los memes literarios. De la pantalla grande y chica a la aún más pequeña de la computadora y el celular, en estas producciones de videos de booktubers y memes literarios puede delinarse un espacio distanciado para observar nuevos recorridos de lectura de una novela que cumple doscientos años.

Los booktubers: la verdad de la ficción

El libro es diferente a cualquier cosa que
hayamos visto sobre Frankenstein.

EscuchemosRock: <[https://www.youtube.com/
watch?v=TxRQnLWKcJs](https://www.youtube.com/watch?v=TxRQnLWKcJs)>

Los booktubers son adolescentes/jóvenes escolarizados que leen libros de literatura y cuentan en un canal de YouTube sus lecturas en videos de entre tres y ocho minutos.

1 En este trabajo elegimos naturalizar los términos *YouTube*, *booktubers* y los de los géneros que desarrollan en sus canales.

Ser un “youtuber de libros” es una práctica que comenzó en inglés (de donde llegan también los nombres de las secciones de sus canales) y desde 2013 se extendió en español desde México (Sorín, 2014) a España y Latinoamérica.

Los canales de los booktubers presentan secciones más o menos fijas (cuyas características son tema de algunos de los videos o a veces como pequeña glosa en el mismo video):

- » *Reseña*: opinión sobre un único libro (algunos booktubers no tienen esta sección porque mantienen la reseña en sus blogs).
- » *Book Tag*: juegos y consignas para responder con libros, de las que el *challenge* resulta una versión más “extrema” ya que se trata de desafiar a otros booktubers.
- » *Book Haul*: se muestran los libros comprados o recibidos en un período de tiempo.
- » *To be Read* (TBR): se presentan los libros que serán leídos en un período de tiempo.
- » *Wrap Up* (resumiendo lecturas): se relata todo lo que se leyó en un período de tiempo al modo de reseñas brevísimas.
- » *Hangouts*: foros de discusión con otros booktubers.
- » *Unboxing* (práctica establecida por los youtubers): se muestra el momento en el que el booktuber abre el envoltorio en el que le han llegado los libros encargados-obsequiados.
- » *Recorriendo estanterías*: sección en la que el booktuber muestra sus libros y cómo los ordenó.

Presentan también secciones “extras” que agrupan videos que no entran estrictamente en las anteriores entre las que aparecen: entrevistas a autores, apariciones de los booktubers en canales televisivos, presencia en ferias del libro,

filmaciones del booktuber mirando y comentando (oral y gestualmente) videos en Internet, comparaciones entre un libro de literatura y su transposición filmica, producciones del booktuber a partir de segmentos de películas basadas en los libros que lee, etcétera.

Como parte de la codificación de la actuación, cada booktuber suele tener una fórmula fija de presentación que, en algunos casos, ya está editada y se repite en cada video. Los cierres también suelen repetirse: en ese fragmento, además de la despedida y la promesa de un nuevo video, el/la booktuber pide a la audiencia que de *like* al video, que lo comente y que se suscriban al canal en el caso de no haberlo hecho todavía.

Los booktubers seleccionan, en general, un recorte específico de la producción de literatura juvenil (o de jóvenes adultos) que parece tener como punto de partida la saga de *Harry Potter* de J. K. Rowling (1997 en inglés, 1999 en español), una zona de la producción editorial que las instituciones crítica, academia, escuela, no leen. Al tiempo que promueven su lectura van codificando esa zona del género desde categorías propias o reformuladas de la cultura escolar o audiovisual. Algunos de ellos, además, escriben ficción en plataformas digitales como *whatpad* y/o han publicado libros como es el caso del español Javier Ruescas o la colección de reversiones de historias maravillosas, *Érase una vez* (2017), de cinco booktubers argentinos.

Los booktubers leen libros. A pesar del contexto tecnológico en el que se desarrolla la performance, los booktubers privilegian el libro impreso, el libro en papel. Investigan novedades en Internet y las leen en algunos casos en inglés, pero la comunidad booktube en Latinoamérica espera con ansias que los libros se editen en español. Si bien leen libros digitales (cuando no pueden acceder a la versión impresa y aunque recurren a ella, no celebran la piratería) prefieren la

lectura en el formato libro papel: incluso vuelven a leer esa versión cuando la consiguen aunque antes hayan leído el texto en la versión digital.

Los booktubers filman sus comentarios y los editan. En los videos puede verse al booktuber con el fondo de su biblioteca al que se le sobreimprimen textos escritos e imágenes de diferentes tamaños que vehiculizan simultáneamente diferentes tipos de mensajes. Su actuación en la filmación supone esta edición posterior: suelen señalar, en el vacío de la actuación, lo que más tarde aparecerá en la pantalla: la tapa del libro o la foto del autor que comentan, por ejemplo; la dirección de las redes sociales (“aquí debajo”) en las que pueden ser encontrados; onomatopeyas gráficas que amplifican la gestualidad.

Esta producción de videos sobre libros en YouTube ocurre como performance (Kozak, 2015: 195): el evento tiene lugar en un ámbito no convencional como el espacio público (ahora virtual) y su acción atrae la mirada hacia zonas no visibles de las prácticas y discursos sociales (en Internet irrumpen adolescentes/jóvenes que leen, cuentan sus lecturas y muestran su relación con los libros desde enfoques inesperados). Estos videos quedan almacenados en YouTube como el archivo (Taylor, 2015) —móvil porque el autor siempre tiene la posibilidad de borrarlo—, un espacio en el que la performance queda documentada, pero abierta y convocante a otros jóvenes, para que, al modo del repertorio (Taylor, 2015),² se expongan en nuevas performances que ensancharán el archivo de una comunidad particular de lectores que leen libros impresos y actúan sus lecturas.

2 Dice Diana Taylor que “el repertorio requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido” (2015: 17).

Los booktubers repiten con insistencia las características que tiene cada sección pensando, cada vez, que quien ahora accede al video puede desconocer sus características. Este afán pedagógico se extiende a videos que especifican y dan instrucciones, consejos y recomendaciones sobre cómo filmar las producciones que, potencialmente, se sumarán al archivo de la comunidad.

Jóvenes que leen por placer por fuera de la institución escolar —a la que interpelan desde sus canales de YouTube— proponen y promueven lecturas “heréticas” al margen de la escuela y la crítica y, mientras avanzan en la recolección de suscriptores, parecen poner en cuestión la “insignificancia” de esos otros modos de leer (Ludmer, 2015: 39). A diferencia de lo que constituía (y constituye) una “actividad silenciosa, transgresora, irónica o poética de lectores que conservan su actitud de reserva en privado y sin que lo sepan “los maestros” que señalaba de Certeau (2000: 185), la comunidad booktuber interviene en el espacio público que hace posible Internet.

Los modos de leer de los booktubers suponen la apropiación de los textos desde una doble perspectiva (Chartier, 1998: 424): la materialidad de los objetos escritos —entendida como una selección específica de textos de la literatura juvenil que se diferencian en el espectro más amplio de esa literatura, y aspectos gráficos y editoriales que siempre son tenidos en cuenta en el análisis de la comunidad booktuber— y los gestos de los sujetos lectores. Los videos que los booktubers suben a sus canales de YouTube los muestran en modos no tradicionales de la crítica y la escuela de entrar en contacto con los libros: desafíos dentro de la comunidad, posturas lectoras (que exageran humorísticamente), juegos, el mismo hecho de abrir el paquete o la caja en el que les llega un libro y la emoción consecuente. Pero al mismo tiempo, en otros aspectos, parecen atender a las formas

más conservadoras de relación con el libro (Petrucci, 1998: 528) tanto en la puesta en primer plano del libro impreso como respecto de las modalidades de conservación —encontrar para el libro un lugar adecuado (biblioteca, mueble, estantería)—, como otros cuidados que lo protejan del supuesto deterioro que puede darse por escribirlo, marcarlo, dibujarlo: las marcas personales y las marginalias se reemplazan por la pegatina removible y no invasiva del *post it*. Los booktubers también sostienen formas académicas de leer (Rockwell, 1992: 47) que la institución escolar valora y enseña: la acumulación de libros, como bienes de prestigio, tener una biblioteca bien armada, el ritual de la compra de libros en librerías. También cierto manejo de los libros: recordar la fecha exacta, distinguir la fecha de las distintas ediciones, conocer las traducciones mejores o peores. Saber acerca de la biografía del autor, a qué corriente pertenece y con quién polemiza, “quién se ha basado en su obra para hacer qué tipo de estudio y qué han dicho los críticos del libro” (Rockwell, 1992: 47).

Son, todas estas, operaciones que la comunidad booktube lleva a la práctica y pone en escena en los videos que sube a la red exponiendo —en esas prácticas— un saber acerca de un sistema literario que ni la crítica profesional ni la escuela leen. La paradoja que Rockwell señala para el mundo académico —que muchas veces estas prácticas nos ahorran el trabajo de leer el libro— es algo que parece no ocurrir en la comunidad booktube, cuyos integrantes declaran la lectura de la fuente en primer plano —una lectura que hacen más de una vez por gusto, por el cambio de soporte (de digital a impreso, de impreso a digital), por el cambio de idioma, por el cambio de la edad al momento de leer— al tiempo que animan a otros a leer proponiendo maratones y “recetas” para afrontar la lectura de los libros que consideran más difíciles de terminar.

Con alguna frecuencia los booktubers de canales en español incluyen entre sus elecciones algunos libros que no responden a la producción de jóvenes adultos o de literatura juvenil y buscan, en la amplia propuesta de la literatura en general, esas producciones que entienden como clásicos. Esta clasificación viene asociada a las selecciones que de ellos hace el flexible canon escolar o alguna búsqueda personal, o les llegan por alguna versión filmica (algo que les da la certeza de que el libro es un clásico). Y estos caminos son los que los conducen a la lectura de *Frankenstein* de Mary Shelley.

Dos siglos después de su primera edición en libro, estos lectores saben acerca de *Frankenstein* sin haber leído la novela porque lo han visto en la pantalla de la televisión o la computadora en películas, series, videos, dibujos animados. Leer el libro les proporciona un primer descubrimiento: “el libro es diferente a cualquier cosa que hayamos visto sobre Frankenstein”, “no se parece en nada a las películas”, “no es como dicen las versiones de Hollywood”, “no tiene que ver con las películas, no tiene nada que ver con la cultura popular”. De pronto, en la lectura de la novela se cuenta una verdad que había sido ocultada hasta el momento. El saber acerca de *Frankenstein* está plagado de errores; la lectura del libro parece venir a poner en su lugar aquello que fue construido de manera errada desde la cultura audiovisual.

Para comentar la novela, muestran el libro que han leído que funciona como una prueba de la existencia de algo que ha sido conocido (¿mal?) por otros códigos. Editan la presentación con grabados de la joven que doscientos años atrás lo escribiera para dar mayor veracidad a la presencia del libro: es el *Frankenstein o el moderno Prometeo* de la autora Mary Shelley, aseguran. Y dan cuenta de la complejidad de una estructura discursiva que se diluye en las versiones audiovisuales en la sección de resumen de sus reseñas en

la web: las cartas de Walton, el diario del doctor, las cartas que se cruzan los personajes, los alegatos de la criatura. Sin embargo, en la mayoría de las presentaciones toman fotografías o breves fragmentos filmicos de las películas, de la larga saga que es hoy *Frankenstein*, para intervenir sus reseñas. De esas producciones audiovisuales también toman el andar un poco zombie de la criatura cuando lo imitan en cámara. Entre todas las versiones, es la “clásica”, el *Frankenstein* de James Whale de 1931,³ la que suscita la mayor cantidad de adhesiones.

Saben, entonces, lo que la cultura audiovisual ha contado sobre *Frankenstein* y, ahora, en sus presentaciones de la novela de Shelley, hacen una serie de descubrimientos develadores de secretos que, en doscientos años, han sido desplazados desde el secreto original del doctor agonizando en el camino al polo norte.

En los espacios de reseña, los booktubers descubren tener una “idea errónea de quién es Frankenstein” y en ese sentido la lectura del libro funciona como una lectura de descubrimiento, a pesar de que se encara desde un supuesto conocimiento de la historia narrada. Estos jóvenes lectores descubren con sorpresa y develan una especie de secreto: el monstruo no se llama Frankenstein, que es el apellido del doctor que lo crea. Y más: como una vuelta a los guiones de las primeras puestas teatrales o el signo de interrogación de la película de Whale, declaran que la criatura “no tiene nombre en todo el libro”.

En la lectura de la novela, la creación de Frankenstein recupera el don de la palabra. Esa criatura de quien “muchos tenemos la imagen como monstruo desalmado y

3 En uno de los canales, la caracterización del monstruo de Boris Karloff es vista como semejante a una de las imágenes emblemáticas de David Bowie. *Cfr.* Las VideoCríticas: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3gwBp1rm6U>>.

despiadado y nos narran lo contrario” se muestra en la novela con un vocabulario “muy elevado”, “habla muy correcto”. Lejos de la imagen de “zombie malilla que mata gente” que ha construido la producción audiovisual, la lectura revela que el monstruo habla, declama, argumenta y lo hace muy bien en términos de caracterización del personaje. Por otra parte, en la trama narrativa detenta un espacio muchísimo menor al que ocupa en las versiones audiovisuales que operan como saber acerca de la historia: en la novela se refiere muy poco al monstruo, y “la mitad del libro es sobre el doctor Frankenstein quejándose de lo que hizo”, “de lo mal que estaba el doctor por haber creado a la criatura” que no depende de la electricidad tan directamente como lo aseveran las versiones fílmicas.

En los videos referidos a la lectura de *Frankenstein* los booktubers discuten con la cuestión genérica, en la que la tradición audiovisual ha categorizado la historia. Más allá de las intenciones de la autora declaradas en el prólogo de 1831 —“lo que me hizo morir de miedo, seguramente hará morir de miedo a los otros” (Shelley, 2001: 17)—, estos jóvenes lectores no leen a la novela como de terror, ni de miedo. Tampoco tiene nada que ver con los zombies, aunque gracias a *Frankenstein* “tenemos hoy las historias de zombies y otras historias de terror” y el puntapié inicial de la ciencia ficción. El terror parece quedar anclado en lo visible de las versiones audiovisuales, mientras que la novela, en todo caso, solo podría aspirar en una categorización que llega transpolada desde los géneros fílmicos: “terror psicológico”. En un gesto que repone la tradición escolar de lectura, los booktubers intentan ubicar la novela en la historia literaria: se trata, entonces, de una novela romántica cuyas características —la ambigüedad de los personajes que no se ve en las versiones audiovisuales— la booktuber rastrea en la wikipedia o de una novela

gótica, cuyos rasgos sobresalientes han sido estudiados en la escuela.

Otra zona de indagación es la cuestión biográfica: investigar en la red acerca de Mary Shelley y descubrir quién era y la edad que tenía al escribir la novela son una búsqueda de datos que parece aprendida en la escuela y que resulta en la sorpresa de la juventud de la escritora, similar a la del booktuber actual. La cuestión biográfica es, además, el corolario de una primer descubrimiento que radica en la autoría de la novela de la que la historia parece haberse independizado. Ubicar la autoría, situar a la autora en tiempo y espacio, reconstruir su biografía y ordenar la novela en la producción de un período de la historia literaria son operaciones que ligan la lectura de los booktubers con la lectura escolar. Se trata de una lectura conservadora que pone a la novela en lugar de la verdad mientras desplaza a la serie audiovisual al lugar de las versiones erróneas. Estas operaciones funcionan para iluminar el lugar ciego en el que la tradición audiovisual colocó a la autora de esa historia de fantasmas que fue del cuento a la novela y se fijó entre 1818 y 1831, desplazamientos textuales que no se registran en los canales de los booktubers.

Los lectores de la novela en el siglo XXI no se formulan la pregunta por cómo fue que ocurrió y qué resultó de eso que constituía el corazón de lo fantástico en la novela. Las versiones audiovisuales parecen haber completado ese hueco que la novela había dejado abierto: cómo se anima la criatura deja de ser un misterio destabilizador que se resuelve en una mesa de laboratorio, complejo material circundante, una tormenta, la electricidad. En las lecturas de los jóvenes booktubers este hecho es pasado por alto para detenerse en la reconstrucción de eso que se constituyó como vacío con el paso de las sagas fílmicas y las narrativas transmedia: el nombre y la autoría. Dos secretos, ocultados por la

tradición audiovisual, se develan en la lectura del “original lingüístico”. Son el sin nombre de la criatura y el nombre de la autora del relato.

Los memes literarios: sin complejos de origen

*Let's Frankenstein together a meme!
(self.smashcirclejerk).*

Entrada archivada. Enviado hace
dos años por Sillyjones.

(<<https://www.reddit.com>>,
descargado el 02-02-2018)

Fenómeno solidario con el de los booktubers porque también se deposita en Internet, los memes dan ingreso a la literatura como contenido habitual en la especie que se puede reconocer y *googlear* como “memes literarios”.

Sin embargo, la categoría no se originó en el medio digital. En sus definiciones más amplias e inclusivas, como la que formula Diana Taylor, los memes incluyen “relatos, canciones, hábitos, destrezas, invenciones y maneras de hacer cosas que se copian de persona a persona por imitación” (2015: 36), es decir: se refiere tanto a los contenidos como a los procesos de tratamiento de esos contenidos. Para Jack Zipes, los memes ayudan a dar cuerpo a una concepción más compleja de transmisión cultural. Se trasladan a través de la tradición de la narrativa oral, alimentan un reservorio de ficciones que perduraron a lo largo del tiempo, y de las que ahora interesa no tanto comprobar cuánto sobrevivieron sino cómo se produjo ese milagro

en el tiempo: quiénes las activaron y en qué situaciones sociales de relato-escucha, cuáles son las fortalezas de un “soporte débil” como el de la oralidad anónima frente a la solidez del libro donde se acumulan los clásicos, para entender los “acervos de cuentos, millones de ellos, basados en la comunicación humana de experiencia compartida” (Zipes, 2014: 57).

Como de supervivencia y de aptitudes se trata, no es casual que el concepto se haya acuñado en la lógica evolucionista de un etólogo como Richard Dawkins, cuando intentaba explicar, en su *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta* (1976), la circulación de unidades de información cultural que fundan tradiciones o esquemas completos, como las religiones y otros sistemas ideológicos. Ideas, consignas, modas, formas de esculpir cerámica o de construir armas (ejemplifica) entre infinidad de contenidos ideacionales o de prácticas entre cuyos eslabones más elaborados también deben contarse los personajes y los argumentos de la ficción. La literatura, en ese sentido, o es mimética o se transforma en uno de sus contenidos privilegiados por su carácter compartido social y tradicionalmente. Así se entiende que los memes de Internet sean tan proclives a generar la especie de los memes literarios.

A la cadena de transmisión que esos memes alimentan se suma la capacidad de viralización (como fenómeno global o como sumatoria de individuos que transportan contenidos por la red) y es así que el fenómeno se transforma en “natural” al mundo digital, que le presta sus posibilidades de gestación y transmisión abiertas y accesibles a todo el mundo. Los memes literarios son un fenómeno que toma la materia prima literaria para generar (y la denominación es más apropiada que “crear”) un texto resuelto en una a cuatro viñetas que lleva todas las marcas de lo digital, con su propia multimodalidad gráfica: fuentes y plantillas;

fotografías;⁴ personajes característicos (los “rage faces”, dibujados y congelados en su expresión fija, o bien personajes de la vida empírica cuya expresión fotográfica se hace *cliché*) y pautas de calidad claramente reconocibles (“precariedad”, desprolijidad o extrema simpleza, repetición de estereotipos que crea la paradójica singularidad del género) en formatos compositivos que dejaron de depender de múltiples agentes de los medios modernos para reposar en un anónimo operador *amateur*, el usuario.⁵

Con el repertorio formal y la lógica de armado a disposición del usuario, el meme literario se suma a la tradición del *collage* entendido como ensamblaje de materiales diversos, en convivencia deliberada y provocativamente burda. Como técnica explorada intensivamente por los vanguardistas, el *collage* altera *per se* las condiciones de comunicación artística: la superficie visual queda absolutamente quebrada; sobresale la alteridad de los elementos. Su origen diverso no se oculta en la nueva composición, que pierde por eso el principio clásico de la transparencia imaginaria: la imagen deja de dar la ilusión de “ventana que da a la realidad” para ofrecer un extrañamiento frente a esos elementos reunidos en una nueva composición temporal, víctimas de un desplazamiento de su significado originario (Perloff 2009: 144). Dado este principio constructivo, la metáfora del montaje —como expansión alegórica del episodio de la confección del monstruo— convierte al personaje de Mary Shelley en prototipo, meme originario y matriz compositiva.⁶

4 No nos referiremos a los memes desplegados como videos, sino solo a los que constituyen una imagen fija.

5 A diferencia de la multimodalidad periodística, jerarquizada y distribuida entre diversos responsables, la de la era digital concentra la utilización de los recursos en un solo individuo creativo.

6 Cabe preguntar si caso no podría pensarse desde hoy como gesto “memético” y monstruoso el siguiente episodio que refiere Perloff, donde aparecen humorísticamente amalgamados *collages* y partes muertas: “Uno no puede transportar consigo por todas partes el cadáver de su padre’.

En nuestra cultura digital contemporánea, esta matriz compositiva constituye un arte (popular) de la posproducción, que básicamente consiste en “inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes” (Bourriaud, 2014: 14): toda una “zona de actividades”, la propia de “let’s Frankenstein together a meme”, como reza el slogan de un usuario, transformando el nombre en verbo, en operación que se comparte a modo de convocatoria propia de la llamada “cultura participativa”.

Haciendo ostensible una actividad anterior, la de haber leído la novela de Shelley, muchos memes literarios se dedican —de manera complementaria al trabajo de rectificación y de sacralización de la palabra original literaria de Shelley hecho por los booktubers— al vacío respecto del requisito del nombre propio del personaje, que resta posibilidades de individualizar “adecuadamente” la criatura del doctor Frankenstein:

Los memes literarios dedicados a “esclarecer” acerca de esta problemática de identidad resumida en una cuestión nominalista reaparecen permanentemente y parecen querer corroborar lugares de certidumbre que nuevamente provienen (aunque no se aclare) del texto literario escrito original. Una articulación de textos parece fusionar dos actos de enunciación diferentes en la figura 1: “Frankenstein era el nombre del doctor, no del monstruo” y “pero esto nada tiene que ver con mi negocio (no es mi asunto)”, donde la procedencia difiere, aunque ambas expresiones ya están cristalizadas cuando se yuxtaponen en la plantilla del fotograma de Boris Karloff. Ese enunciado que encabeza la

declaró Apollinaire en *Les peintres cubistes* [Los pintores cubistas] (1913). Haciendo tal vez una lúdica alusión a este aforismo, el pintor Gino Severini reunió una serie de imágenes visuales que se referían de manera metonímica al ‘cadáver de su padre’ y re-presentó estos fragmentos en un collage llamado *Homenaje a mi padre*” (2009: 139).

viñeta reproduce el saber de quienes (como se veía en los episodios críticos de los booktubers) encaran la lectura del texto de Shelley desde la autoafirmación como buscadores de saberes. El segundo enunciado al pie de la foto, sin embargo, es el que agrega una diferencia: solidario con el gesto de la imagen, el relajado “fuera de la escena” donde el monstruo/actor maquillado se muestra tomando una taza de té, también expresa una falta de compromiso con la importancia de la primera información, que parece considerar falta de relevancia o ajena a los intereses actuales.

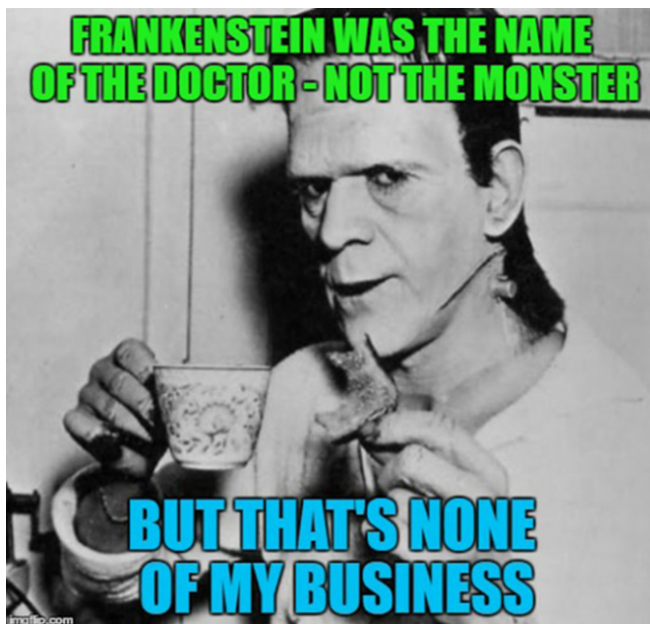


Figura 1

En menos casos, como el siguiente, el meme literario acerca una coda reflexiva que supera la simple rectificación del dato equivocado, en vistas de un reordenamiento

interpretativo: aseguran que no basta con seguir la línea de la comprensión de datos literales (knowledge) existiendo la posibilidad de acceder a una “lectura sabia” que demuestre que la monstruosidad en la novela de Shelley es una proyección que debemos devolver a su fuente ontológica, el científico inescrupuloso e insensible.⁷

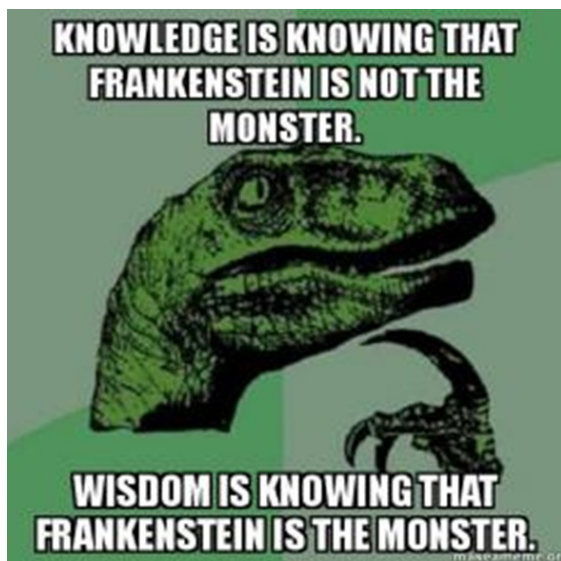


Figura 2

No obstante, en muchos casos deja de enfocarse la autoridad del texto considerado original de Mary Shelley ya que interesa explorar su desborde hacia otras zonas de significación externas:

7 Para ampliar el comentario de la comunidad, *cfr.* <https://www.reddit.com/r/books/comments/3i5rv3/knowledge_is_knowing_that_frankenstein_is_not_the/>, donde el meme está propuesto como tópico de discusión.

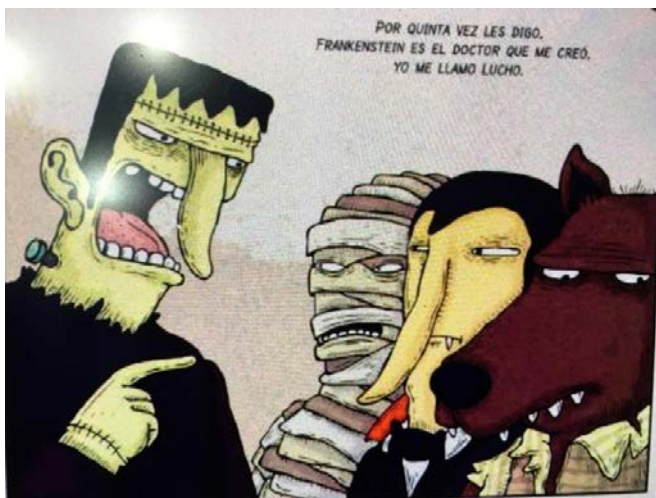


Figura 3



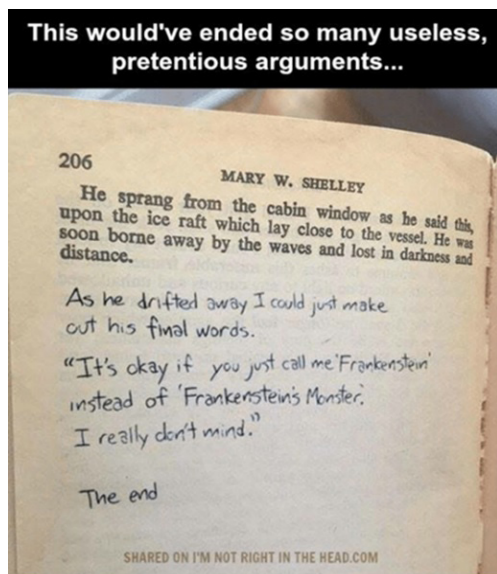
Figura 4

La expansión del universo ficcional de Frankenstein y su criatura habilita los juegos de las viñetas del humorista gráfico norteamericano John Deering (figura 4) y de su par chileno Alberto Montt (figura 3). La obsesión nominalista aparece ridiculizada en el caso del artista gráfico chileno, porque representa al grupo de los “receptores desinformados” dentro del mismo recorte de la realidad sobrenatural de la literatura de terror; unos avergonzados monstruos son amonestados por el de Shelley, quien no solo encarna la cita del slogan de los memes circulantes (la ridiculiza aun más con el conteo de las veces que se repite), sino que realiza la jugada audaz de imponer un nombre de pila absolutamente inesperado, regional y costumbrista. Deering, como parte de una serie de viñetas emparentadas por la presencia del monstruo, opta por exportarlo al mundo ordinario, donde diversas desventuras del hombre común en el mundo social y burocrático resultan manejadas con aplomo y elegancia por un ser sobrenatural, naturalizado por la rutina diaria. El parentesco formal con el meme justificó su inclusión en este corpus; son los buscadores de internet tanto como los sitios especializados los que absorbieron el género preexistente del humor gráfico,⁸ pero también debe considerarse la referencia implícita y el disparador creativo que los memes representan para los profesionales del “novenio arte”.

Los deslizamientos semánticos van produciéndose casi insensiblemente a partir de los nudos problemáticos más frecuentes. Un equívoco de la comprensión del texto de la novela se superpone con un equívoco —siempre de identidades— llevado a la vida cotidiana, y permite introducir el color ideológico que no solo se refiere a formas y

8 Este parentesco formal, no obstante, pretende borrar mediante su asimilación en el contexto de la web las grandes diferencias: autoría de artista (gráfico); responsabilidad por la emisión del mensaje completo, donde el juego intertextual es absorbido por el centro enunciativo de la firma; homogeneidad de la propuesta gráfico-visual y gráfico-verbal, sin recurso al montaje o al collage.

contenidos, sino también a la imposición de una postura del productor,⁹ que suele ser casi unánimemente humorística. Los memes posproducen materiales preexistentes y ajenos, pero imprimen su propia postura lúdica, “cultura de lo espontáneo” propia, en los términos de Gilles Lipovetsky del “ideal inflacionista de la libertad individual en las sociedades individualizadas”: “decirlo todo, pero no tomarse en serio, el humor personalizado es narcisista, es tanto una pantalla protectora como un medio cool para salir a escena” (2003: 159 y 161).



Submitted by Charlie Gregor

Figura 5

9 Limor Shifman (2014: 40) aísla tres dimensiones de los ítems culturales que pueden imitarse: contenido, forma y *stance*, entendida esta última como la forma en que los productores toman posición frente a los otros elementos, o la línea de opinión a la que prestan su adhesión.

En el meme suscripto por Charlie Gregor (firma/nickname que comparte créditos con el sitio que lo aloja, en la marca de agua) dos capas enunciativas aparecen claramente perfiladas en la página impresa del libro que contiene las líneas finales de la novela, así como en la letra manuscrita que interviene explícitamente ese final para continuarlo con un párrafo nuevo y el cierre definitivo (“The End”). Empíricamente, son las firmas de Shelley y de un lector anónimo que extemporáneamente completa el texto; ficcionalmente hablando, son la continuidad de un narrador y testigo, el navegante Walton. Este último reproduce la voz del monstruo cuando se encarga de fundar la leyenda del nominalismo: él mismo aparece como el origen del equívoco y al mismo tiempo como su garantía. Su gesto es muy parecido al del primer meme: *not my business*. Otra capa, una suerte de volanta en formato acabado digitalmente, comenta todo el incidente: muchos problemas se hubiesen evitado para la posteridad si el monstruo hubiese tenido control sobre el destino de su nominación. La discusión aparece agregada pero al mismo tiempo juzgada irrelevante. El meme parece querer que sea el mismo original el que se encargue de abolir las secuelas banales.

Un juego de pluralidad de voces se organiza a través de las capas superpuestas en esta lógica posproductiva de uso y redistribución de los materiales culturales, donde la novela retiene una consideración seria y un valor estable, mientras que lo que la dimensión humorística suele explorar y superponer es la vulgata (el equívoco que simplifica los nombres y las identidades) hasta haberlo transformado en blanco de irrisión (Charaudeau, 2006) en una enorme cantidad de memes, de los cuales este último resulta un comentario global que los incluye y los burla a su vez, en un nivel metamemético, visible gráficamente en el “apilamiento” de soportes: las intervenciones manuales del libro impreso, a

su vez fotografiado y finalmente comentado desde la edición digital con la volanta en un archivo gif o jpg.

El monstruo, que ya en el universo ficcional de Shelley había vivido embrionariamente en la clandestinidad y el encierro para entrar luego en cortocircuito con un mundo prosaico e ignorante, abre las puertas de la imaginación colectiva para pensar otros injertos: cómo funcionaría ese mismo ser atípico en un mundo cotidiano y actual. El resultado de este desplazamiento transficcional, explotado por los memes literarios (aunque no solo por ellos, obviamente) produce una inversión: en las actuaciones sociales del monstruo predomina más el reconocimiento que el espanto, en una época en la que lo sobrenatural se va licuando bajo las consignas de empoderamiento de las nuevas minorías.¹⁰ Al tratarse de un injerto en un mundo prosaico que no es el original de la época sino el propio y actual de los productores de memes, el asombro de lo fantástico muta en la irrisión humorística, inflexión crítica y afectiva que tiñe de subjetividad y trabaja específicamente con el procedimiento por excelencia de la extrapolación, lo que Henri Bergson llamó interferencia de series en su clásico *La risa*.¹¹

10 Al tratar los cambios del sistema de relatos de vampiros, Rosalba Campra analiza el factor contextual que pone en contacto a los "marginales de la realidad" (en ese caso, los vampiros), con los "marginales de la sociedad" (los parias, las minorías) en una sensibilidad común (posmoderna) que impulsa los cambios estéticos del sistema textual y humaniza a los seres sobrenaturales, operación que pone en riesgo lo fantástico mismo al atravesarlo por signos del realismo más convencional. Los procedimientos de "reducción de la otredad" (1991: 63), en el terreno del modo narrativo, eliminan los vacíos informativos de lo fantástico canónico: "No existe lo no dicho: lo imposible, cuando [el monstruo] toma la palabra, se presenta a sí mismo con un lujo de detalles rayano en la manía. El texto se inscribe entonces en los márgenes del realismo (si aceptamos que el realismo significa entre otras cosas, la existencia de paradigmas causales que todos aceptan y reconocen)" (1991: 69). En los memes literarios, esos márgenes se instalan en el costumbrismo, que el cómic ha explotado en su vertiente satírica.

11 "Una situación es siempre cómica cuando a un mismo tiempo pertenece a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos muy diferentes" (Bergson, 1986: 84).

Esas interferencias de series que en la ficción resultan productivas y que se potencian humorísticamente en muchos casos, en otros parecen concentrarse en el acontecimiento de la irradiación de los afectos de la novela en el mundo personal de los lectores. Sin olvidar la falsa escisión entre la materialidad del mundo offline y la inmaterialidad del mundo virtual, los memes literarios apuestan al juego entre la trascendencia y la presencia de los sujetos y de los mundos literarios en la vida de los lectores, sugiriendo un grado de involucramiento que el mundo virtual parece esconder pero que fomenta (Cilento, 2017: 7). Precisamente, la identidad es un conflicto de la novela de Shelley que tiene una trascendencia y resulta crecientemente trasladado a la autorreferencialidad:



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Frankenstein de Mary Shelley y
Shrek, basado en el libro de
William Steig. -Primate-

Figura 9

El monstruo es presentado como una sensibilidad sufriendo (“hecho pedazos”) que se resigna a un destino de soledad mensurable en relación con la capacidad de establecer amistades. La extracción de esta veta temática, también de alguna manera ligada a la génesis del monstruo de Shelley y su carencia de identidad civil y social, cruza una frontera que deja atrás la novela y se transforma en una expresión icónica de esos afectos, cuya puesta de relieve da cuenta de una trascendencia que es subjetiva aunque

también innominada, dada la ausencia de firma en este tipo de productos del arte popular digital y que es apropiable como expresión humorística en el sentido de Lipovetsky, esto es bajo la fórmula de un distanciamiento humorístico autorreferencial.

El meme literario llega a ser, de manera más notable en las dos viñetas firmadas por Primate donde aparecen los monstruos emparentados, un espacio de liminalidad¹² entre la literatura y la vida, ya que la subjetividad expuesta en lejana alusión a un personaje de ficción aparece como disponible para ser adoptada y generar esa forma de la subjetividad online que consiste en la apropiación y exposición-publicación... En el límite donde los vínculos con la novela quedan definitivamente atrás, ciertos sitios como <memegen.es>¹³ ofrecen un gif tomado de la película La novia de Frankenstein como plantilla que habilita cualquier uso, donde la especificación semántica del texto verbal se aleja inexorablemente de cualquier alusión a la novela original.

Fundido a negro

Leer Frankenstein como corolario de una serie de representaciones transmediales que delinean una serie de lexicalizaciones y “mitos” y someterlo a un expediente de “verdad” inapelable que deriva del texto original obliga a incorporar los nuevos actores en el cuadro: los jóvenes booktubers hacen de la lectura del texto romántico una

12 La liminalidad, definida como la “tensión de campos ontológicos” (arte/vida, ficción/no ficción, presencia/ausencia) (Dubatti, 2016: 16) hace hincapié, en sus aspectos posautonómicos y por estar pensada como categoría desde la filosofía del teatro, en las obras como acontecimientos, y puede extrapolarse para pensar “escenas” completas de lectura y apropiación de los mundos literarios por parte de diversos lectores-productores.

13 *Cfr.* <<http://www.memegen.es/memes/frankenstein>>.

experiencia de verificación, de ratificación y —de manera muy atenta en algunos casos— de rectificación respecto de “desviaciones” de sentido. Esta persecución del dato preciso, el alejarse de la “idea errónea” de quién es Frankenstein, lejos de inhabilitar la búsqueda de otras versiones de la novela —o de la historia—, propone la multiplicación, y la coexistencia, de lo original junto con las derivaciones, los híbridos, los collages que “ilustran” las reseñas en YouTube e incluso se apropian de los mismos booktubers que imitan a la criatura (ya no Frankenstein) que han conocido primero por la tradición audiovisual yuxtaponiéndolos en nuevas realidades híbridas.

En la continuidad entre booktubers y autores de memes literarios, la pregunta por la identidad sigue ahondándose: los memes (incluyendo las viñetas de humor gráfico que se asimilan) retoman como cita humorística esa discusión —que a su vez citaba la novela de Shelley— y se insertan, también ellos mismos, en las capas de sentido que la gráfica de las aplicaciones superponen para diseñar los memes. Desde la pregunta por el “¿quién es él?” al “¿quién soy yo?”, el anonimato propio de este género se anima a legalizar una apropiación más audaz de los dramas modernos de una criatura ficcional que, después —y a pesar de todo—, invita a todos los lectores a encontrarnos desde un escenario posautónomo, en ese malentendido del nombre, del rol y del estar conflictivo en el mundo que se abrió doscientos años atrás.

Bibliografía

Bergson, H. (1986). *La risa*. Madrid, Espasa-Calpe.

Campra, R. (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En Morillas Ventura, E. (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pp. 49-73. Madrid, Siruela.

- Charaudeau, P. (2006). Des catégories pour l'humour?, en *Questions de communication*, núm. 10, pp. 19-41. Hay traducción castellana de Cecilia D'Altilia (cátedra Teoría y Crítica Literaria I/II, Universidad Nacional de San Martín).
- Cilento, L. (2017). "Risas en la cibercloaca. Memes, literatura y desperdicios". *Boca de sapo*, núm. 24. Era digital, año XVIII, agosto, pp. 2-11. En línea: <<http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS24.pdf>>.
- Chartier, R. (1998). Lecturas y lectores "populares" desde el Renacimiento hasta la época clásica. En Cavallo, G. y Chartier, R. (comps.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires, Atuel.
- Kozak, C. (2012) *Tecnopeéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Lipovetsky, G. (2003). La sociedad humorística. En *La era del vacío*, pp. 136-172. Barcelona, Anagrama.
- Ludmer, J. (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires, Paidós.
- Perloff, M. (2009). La invención del collage. En *El momento futurista*, pp. 137-191. Valencia, Pre-Textos.
- Petrucci, A. (1998). Leer por leer: un porvenir para la lectura. En Cavallo, G. y Chartier, R. (comps.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, pp. 519-550. Madrid, Taurus.
- Rockwell, E. (1992). Los usos magisteriales de la letra escrita. En *Nueva Antropología*, vol. XII, núm. 42. México, Universidad Autónoma de México.
- Shifman, L. (2014). *Memes in Digital Culture*. Cambridge/London, MIT.
- Sorín, V. (2014). Los Booktubers. En *Cultura LJJ*, julio-agosto, núm. 27. En línea: <<https://culturalij.com/2014/08/15/los-booktubers/>>.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. México, Fondo de Cultura Económica.

Canales de YouTube

Mi Biblioteca: <<https://www.youtube.com/watch?v=p44QD87efpA>>.

EscuchemosRock: <<https://www.youtube.com/watch?v=TxRQnLWKCJs>>.

Marina Escribe: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BOB4Vtatgg>>.

Historia de la Semana: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kfki8wEIQCo>>.

Contando historias: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fd5NFTCdPRU>>.

Las VideoCríticas: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3gwBp1rm6U>>.

Libros de María Antonieta: <<https://www.youtube.com/watch?v=AsjpKvJskUM&t=52s>>.

Vikinga Lectora: <<https://www.youtube.com/watch?v=7AF52sl9brA&t=33s>>.

Sonema Books: <<https://www.youtube.com/watch?v=gWWJX2defc8>>.

Macakiux: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wt9Mk3XMcf0>>.

Primeras Impresiones: <<https://www.youtube.com/watch?v=oyWC30xN2Zk>>.

Ver Tutoriales: <<https://www.youtube.com/watch?v=1q6KhUooAKI>>.

Sitios de memes (multitemáticos o literarios)

<<https://imgflip.com/i/1eex2l>>

<<https://www.memegenerator.es/memes>>

<<http://www.memegen.es/memes/frankenstein>>

<<https://www.recreoviral.com/curiosidades/10-personas-que-se-convirtieron-en-memes/>>

<https://www.reddit.com/r/books/comments/3i5rv3/knowledge_is_knowing_that_frankenstein_is_not_the/>

<<https://www.tumblr.com/>>

Los autores

Graciela C. Sarti

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Profesora titular regular de Historia del Arte y la Cultura III (Universidad Nacional de Tres de Febrero). Profesora adjunta regular de Literatura en las Artes Combinadas I (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Miembro de la comisión directiva de la Maestría en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano (UBA). Adjunta a cargo la cátedra Principales Tendencias Estéticas y Artísticas (Universidad Nacional de La Matanza), entre otros cargos. Directora de proyectos de investigación acreditados en UNTREF (periodos 2010-2011, 2012-2013, 2014-2015 y 2016-2017). Co-directora de proyecto UBACyT periodo 2014-2017. Autora, entre otras publicaciones, de *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2013) y del dossier online *Grupo CAyC* (Centro Virtual de Arte Argentino, Subsecretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013). Compiladora de *Artistas y viajeros. Recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX* (Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo - UNTREF, 2015) y de *Retóricas neobarrocas / imágenes tecnológicas en el arte argentino contemporáneo* (Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo - UNTREF, en prensa). Ha publicado trabajos sobre problemas del imaginario y relaciones entre la literatura, las artes visuales, el cine y el espectáculo teatral, en libros, revistas especializadas y actas de

congresos, tanto en el país como en el exterior (entre otras, universidades de Valparaíso, Oviedo, Salamanca, Perpignan y Eötvös Loránd de Budapest).

Raúl Illescas

Licenciado y profesor en Letras (Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras, en las cátedras de Literatura de las Artes Combinadas II (carrera de Artes) y Literatura Española (carrera de Letras). Participa en proyectos de investigación en las áreas de literatura española contemporánea y cine.

Laura Cilento

Profesora (Universidad Nacional de Lomas de Zamora) y doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) con la tesis *Aspectos populares del fantasy en el Centenario: intervenciones modernas en la construcción de la tradición* (2012). Es profesora ordinaria de Teoría literaria en el Profesorado Universitario en Letras de la Universidad Nacional de San Martín y en las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional Pedagógica. Dicta Literatura Europea II (Universidad Nacional de Lomas de Zamora) y Literatura Argentina (IES N°1 "Dra. Alicia Moreau de Justo"). Su producción crítica y de investigación se orienta hacia el estudio de las culturas populares y sus procesos de modernización, tanto en el teatro como en la literatura y otras artes verbales. Con Paula Labeur editó en la colección "Leer y crear el estudio" las notas y las actividades para el aula de *Frankenstein* (Colihue, 2001). Actualmente forma parte como investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde coordina el área de Investigaciones en Historia de las Ciencias, en Artes del Espectáculo. Codirige, junto con Oscar Conde, la colección "Sistema Autor/fecha" (Editorial Universitaria UNIPE).

Paula Labeur

Licenciada y profesora en Letras, diplomada en fotografía social (Universidad de Buenos Aires) y especialista en investigación educativa (Universidad del Comahue). Profesora adjunta de Didáctica Especial y Prácticas de la Enseñanza (carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires) y Didáctica de la Literatura (Universidad Nacional de San Martín). Coordina talleres de escritura y de análisis literario en UNSAM y Universidad Nacional Pedagógica. En el IES N°1 "Dra. Alicia Moreau de Justo" está a cargo del espacio de la residencia y las didácticas específicas en Lengua y Literatura. Ha publicado *Otras travesías. Cuaderno de bitácora para docentes* (2010), *Clásicos y malditos. Para leer y escribir en lengua y literatura* (2014) en colaboración con Laura Cilento y Mónica Bibbó, y *Leer y escribir en las zonas de pasaje. Articulaciones entre la escuela secundaria y el nivel superior* (2017) en colaboración con Gustavo Bombini. Con Laura Cilento editó en la colección "Leer y crear el estudio" las notas y las actividades para el aula de Frankenstein (Colihue, 2001). Ha dictado clases y seminarios en las especializaciones en literatura infantil y juvenil (UNSAM) y en Enseñanza de la lengua y la literatura (UNIFE). Participa de congresos y jornadas de enseñanza de la lengua y la literatura y de literatura juvenil, y publicó artículos de la especialidad. En la editorial UNIFE dirige la colección "Intervenciones" y coordina la colección "Herramientas de lengua y literatura".

Mariano Véliz

"Mariano Veliz es Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso, Licenciado en Artes y Profesor en Educación Media y Superior por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en cátedras de las carreras de Artes y Letras de la misma institución, de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura y de la carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Es investigador en el Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina. Allí dirige un grupo de investigación sobre cine latinoamericano contemporáneo. Sus investigaciones se dirigen a explorar la problemática de la otredad en el cine, el latinoamericanismo y

las teorías de lo visible. Dirige con Natalia Taccetta la colección Imagen e Historia para la editorial Prometeo.

Mónica Gruber

Licenciada y profesora en Artes (Universidad de Buenos Aires). Profesora adjunta (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA) y ayudante regular (Facultad de Filosofía y Letras de la UBA) en La Literatura en las Artes Combinadas I. Es profesora del Seminario de Medios de Comunicación (Universidad Tecnológica Nacional), de Discurso Audiovisual II (Historia del Cine) en la Universidad de Palermo y de Arte y Literatura (Universidad del Museo Social Argentino). Es profesora concursada en los Profesorados de Educación Artística del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Trabaja en el campo de la utilización pedagógica de las imágenes mediáticas. Ha dictado y dicta cursos de capacitación y talleres para docentes sobre cine, historieta, televisión y lectura de la imagen. Trabajó en la redacción de material didáctico para educación a distancia. Es codirectora del proyecto de investigación "Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencia y resemantización" (periodos 2015-2017 y 2018-2020) en el marco de Literatura en las Artes Combinadas I (UBA). Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales. Tiene publicados trabajos sobre el campo de las artes en volúmenes de Eudeba, de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires (UBA) y de la Universidad de Palermo, así como también en revistas especializadas. Fue colaboradora de la revista *Tipográfica*. Es miembro del Centro de Estudios del Imaginario (CEI), de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), de la Asociación Argentina de Estudios Americanos (AAEA) y de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).

Patricia J. Russo

Licenciada en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña actualmente como jefa de trabajos prácticos en la ma-

teria La Literatura en las Artes Combinadas I perteneciente a la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA). Ha realizado trabajos como actriz para teatro, cine y publicidad, siendo su último trabajo teatral *Las Multitudes*, de Federico León (2012-2015). Sus publicaciones incluyen artículos y trabajos para la cátedra La Literatura en las Artes Combinadas I. Proyecto de investigación avanzado: "Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencia y resemantización" (periodos 2015-2017 y 2018-2020). Participación como expositora en diversos congresos nacionales e internacionales. Como autora teatral en el volumen colectivo de dramaturgia: *Las Dramas. 8 piezas teatrales* (Buenos Aires, Hesiodo, 2016). Es miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) y la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Doctorando, ayudante de primera en la cátedra Literatura de las Artes Combinadas II (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Dicta seminarios de grado sobre cine y ha publicado ensayos críticos en las siguientes publicaciones: *Imagofagia, Vita e Pensiero: Comunicazioni Sociali, Anagnórisis, Linderes* y *UpStage Journal*, entre otras. Ha publicado capítulos en los libros *Divine Horror* (editado por Cynthia Miller), *To See the Saw Movies: Essays on Torture Porn and Post 9/11 Horror* (editado por John Wallis), *Critical Insights: Alfred Hitchcock* (editado por Douglas Cunningham), *Mediamorphosis: Kafka and the Moving Image* (editado por Shai Biderman), *Dreamscapes in Italian Cinema* (editado por Francesco Pascuzzi), *Reading Richard Matheson: A Critical Survey* (editado por Cheyenne Mathews), *Time-Travel Television* (editado por Sherry Ginn), *The Cinema of Hal Hartley: Flirting with Formalism* (editado por Steven Rybin) y *The Man in the High Castle and Philosophy* (editado por Bruce Krajewski), entre otros.

Daniela Oulego

Licenciada en Artes y profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (orientación en artes combinadas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma institución, con un proyecto dedicado al estudio del mito en el cine argentino y su vínculo con otras disciplinas. Colaboró en el área de extensión cultural del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Actualmente se desempeña como ayudante de trabajos prácticos en la cátedra La Literatura en las Artes Combinadas I de la carrera de Artes (UBA). Integra los proyectos de investigación UBACyT "Tragedia, mito y poder en el mundo clásico y sus proyecciones en el contemporáneo" y PIA (de investigación avanzado) "Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencia y resemantización" (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA). Participa como expositora en congresos y jornadas sobre cine y colabora en diversas revistas académicas especializadas en arte.