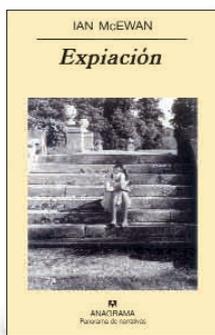


◆ *Expiación*, de Ian McEwan ◆ *Poesía, cuento y ensayo cubanos del siglo XX*, de varios autores ◆ *André Malraux / Una vida*, de Olivier Todd ◆ *La edad de hierro*, de J.M. Coetzee ◆ *RELECTURA: Frankenstein*, de Mary Shelley

# LIBROS

NOVELA

## Carne sobre carne



Ian McEwan, *Expiación*, traducción de Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2002, 436 pp.

Ian McEwan, cuyas novelas tendían a ser hasta ahora breves, inteligentes y taciturnas, ha creado un bello y majestuoso panorama novelesco, *Expiación*. La primera mitad de la obra tiene lugar en Surrey y comprende dos días de verano de 1935, en la propiedad de la familia Tallis: Jack, el cabeza de familia, cuyo trabajo en el Ministerio de Defensa lo retiene noche tras noche en Londres; Emily, su esposa, que es propensa a padecer migrañas y se pasa gran parte del tiempo acostada, con la cabeza en las nubes; Leon, el primogénito y único hijo varón, que a sus 25 años detenta un empleo modesto en un banco a pesar de su licenciatura en derecho; su hermana Cecilia, dos años más joven, recién llegada de sus exámenes finales en Cambridge, aburrida y desocupada; y

nuestra heroína, una niña de trece años llamada Briony, muy dada a plantear preguntas filosóficas y hojear el *Tesaurus*, y que durante los últimos dos años se ha convertido en una escritora cada vez más activa. Acaba de componer una obra, *Las tribulaciones de Arabella*, y pretende presentarla para celebrar el regreso de su hermano. Éste se trae con él a un amigo adinerado, y hay tres primos que acaban de llegar del norte, los Quincey –Lola, de quince años, y dos gemelos de nueve, Jackson y Pierrot–, que participan como actores en la obra de Briony. Los tres son refugiados de un hogar roto: la tía Hermione, la hermana pequeña de Emily Tallis, se ha escapado a París “con un hombre que trabajaba en la radio”. A este elenco de personajes cabe añadir algunos sirvientes y la figura anómala de Robbie Turner. Robbie es el hijo del antiguo jardinero de los Tallis; cuando el padre abandonó a su mujer y al niño, Jack Tallis los acogió generosamente en su hogar, traspasando el bungalow del jardinero a Grace Turner y pagando la educación de Robbie, que incluye una estancia de tres años en Cambridge. Robbie acaba de pasar sus exámenes finales con una mención de honor en literatura, mientras que Cecilia sólo ha obtenido un aprobado. Aunque ambos han estudiado simultáneamente en Cambridge, apenas se han tratado, y se muestran tensos e incómodos cada vez que se

encuentran en el dominio donde crecieron juntos. No creo revelar demasiado si digo que ellos proporcionan el argumento amoroso de la novela.

El epígrafe de McEwan está tomado de Jane Austen, y promete una espaciosa novela familiar de interacción humorística, intriga romántica y malentendidos casi trágicos. La promesa se cumple hasta cierto punto; los nostálgicos gemelos y la floreciente y manipuladora Lola inyectan una dosis de conmoción en el estancado hogar de los Tallis. Pero, dada la calidez de estos días, los más calurosos del año, un débil resplandor a lo Virginia Woolf se extiende sobre la trama “austeniana”, que amenaza una y otra vez con disolverse. La obra, por ejemplo, no llega a representarse (lo hace 64 años después). Jack Tallis, el poderoso y ausente Anciano, un *deus ex machina* que permanece entre bastidores, nunca condesciende a mostrarse. En su lugar, entre numerosas imágenes de agua y vegetación y refinamiento arquitectónico, diversos puntos de vista retroceden y se superponen, y ciertas escenas reaparecen bajo perspectivas ampliamente diferentes. La prosa es notoriamente buena; y esta virtud, llegado el momento, se convierte en objeto de una lectura crítica –por parte de Cyril Connolly, nada menos–, en un raro ejercicio de autorreferencia artística, aunque mientras dura ejerce un verdadero hechizo

zo sobre el lector. Las imágenes se desprenden una tras otra del aire neblinoso del verano para desafiar y halagar su capacidad visualizadora. En un momento clave, un preciado jarrón es objeto de un forcejeo, y un fragmento del mismo se rompe y cae en una fuente:

Con un sonido como de una rama seca que se parte, un fragmento del brocal del jarrón se desgajó en su mano y se rompió en dos pedazos triangulares que cayeron al agua y descendieron al fondo con un balanceo sincrónico, y allí se quedaron, separados por varios centímetros, retorciéndose en la luz quebrada.

Ese balanceo sincrónico, ese retorcimiento en la luz quebrada nos muestra más de lo que esperábamos ver. Una comparación en apariencia incompleta con la sabana se retuerce, se renueva y culmina en una sonriente rúbrica metafórica:

Luego, más cerca, el parque abierto de la finca, que aquel día presentaba un aspecto seco y salvaje, achicharrado como una sabana, donde árboles aislados arrojaban breves sombras inhóspitas, y a la hierba alta la asediaba ya el amarillo leonado del verano.

El lector, forzado a mirar con los lánguidos ojos de Cecilia, percibe el desafío de imágenes virtualmente abstractas:

Repantigada contra la piedra caliente, apuró su cigarrillo indolentemente y contempló la escena que tenía delante: la losa en escorzo de agua clorada, la cámara negra de una rueda de tractor apoyada contra una tumbona, a los dos hombres con traje de lino de color crema y tonos infinitesimalmente distintos, el humo gris azulado que ascendía contra el verdor del bambú.

El modo, en efecto, es uno en el que priman “tonos infinitesimalmente distintos”, a medida que el paisaje del cielo, las fisionomías, los gestos (“ella se volvió y abocinó las manos envolviendo su nariz

y boca y presionando la esquina de sus ojos con los dedos”), y aromas (“los herbazales despidiendo su dulce aroma a ganado, la tierra duramente quemada que albergaba aún las brasas del calor diurno y que exhalaba el olor mineral de la arcilla, y la débil brisa que traía del lago un sabor a verde y plata”) son evocados con delicioso cuidado y destreza verbal. Esto ha sido escrito, anuncia subliminalmente cada página, y esta corriente submarina prepara al lector para la expiación del título: Briony, reunidos en uno la escritora y el personaje, expía un error de infancia con el mandato creativo de una mujer madura. Incluso a sus trece años, exultante, se dice para sí que “no había nada que ella no pudiera describir”.

La segunda sección de la novela nos conduce a otro clima de escritura, a medida que el horror y la confusión de la retirada británica de Dunkerque en 1940 son objeto de un relato detallado y perturbador. Algunos de los detalles resultan sorprendentes y cautivadores—un loro en su jaula atrapado en la rebatiña caótica, un campesino con su perro pastor arando un terreno en los intervalos entre las bombas y las ráfagas de metrallera, soldados disparando a sus caballos en la cabeza y a sus vehículos motorizados en el radiador. En el ámbito desesperadamente abarrotado y desasistido de los alrededores de Dunkerque, los soldados británicos se amenazan y asaltan unos a otros mientras el enemigo revuela sobre sus cabezas y la RAF y la Royal Navy no logran hacerse presentes. En conjunto, la sección es emocionante pero no extraordinaria, o no tanto como la primera mitad de la novela. El elemento de lo maravilloso—la ebullición latente y amenazadora de lo cotidiano—ha sido reemplazado por la excitación más vulgar del peligro manifiesto. Lo que nos maravilla es la habilidad de los escritores ingleses contemporáneos (McEwan nació en 1948) para capturar el sabor y el aspecto de un pasado del que ni siquiera fueron testigos en su infancia. Es como si los escritores de generaciones anteriores—Waugh, Greene, Green, Golding, Powell, Orwell, Bowen, Spark, y docenas de figuras menores—hubieran erigido un

pasado accesible sobre la densa tierra de la isla, mientras que los norteamericanos se ven forzados a reinventar de cero el pasado más disperso de su país. En las páginas finales de la novela, la escritora imaginaria de *Expiación* expresa su deuda con el departamento de documentos del Museo Imperial de la Guerra, en Lambeth, y con un “viejo coronel” que ha corregido severamente la terminología y los detalles del relato. Las sesenta páginas que dedica al tumulto de la guerra son seguidas de otras sesenta centradas en los frutos amargos de la misma, enumerando las atroces desgracias a las que ha de enfrentarse Briony, que se ha enrolado como enfermera en prácticas. Extrae metralla, habla en francés con un joven que muere en sus brazos, quita las vendas de un rostro reventado por las bombas:

Cuando retiró la última, se asemejaba muy poco al modelo de corte transversal que habían utilizado en las clases de anatomía. Aquello era un destrozado carmesí y en carne viva. A través del boquete en la mejilla, Briony vio los molares superiores e inferiores, y la lengua reluciente y espantosamente larga. Más arriba, donde apenas se atrevía a mirar, se veían los músculos que rodeaban la cuenca del ojo. Algo tan íntimo y que no había sido concebido para verse.

El lector quizás recuerde cómo los amantes de la novela, en el instante de su posesión mutua, hallan el camino de la pasión inconsciente gracias al “contacto de lenguas, músculo vivo y resbaloso, carne húmeda sobre carne”. Lujuria y repugnancia permanecen en estrecha compañía; en la hipnótica primera novela de McEwan, *El jardín de cemento* (1978), otro grupo de niños abandonados a su suerte en un verano de calor excepcional experimenta la debilidad y putrescencia del cuerpo así como su fascinación prohibida. *Expiación* trata, entre otros fenómenos históricos, del puritanismo en 1935, cuando una palabrota impulsiva en la carta de amor de un joven podía atraer la atención de las autoridades. La frágil y

húmeda carne, mutilada en tiempos de guerra, encorsetada y vergonzante en tiempos de paz, y sujeta, a largo plazo, a una rápida decadencia, le otorga a esta intrincada narración su pesarosa y ondulante vida. Los poemas de Auden y Housman son volúmenes talismánicos en su mobiliario, y también *Clarissa* con su heroína escritora, pero igualmente prominente es la *Anatomía de Gray*.

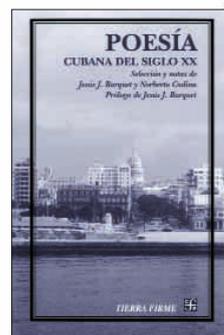
Las sangrientas ilustraciones de los horrores de la guerra despiertan asentimiento y piedad, pero tal es la naturaleza romántica del lector de esta novela que son los amantes los que nos fuerzan a pasar una página tras otra; suya es la consumación que deseamos devotamente. Este deseo nos es concedido, pero con artes que denotan duplicidad. *Expiación*, en su ternura y doblez y efecto final de altura, en su preocupación posmoderna con su propia escritura, y en la elección de su asunto (dos hermanas de clase alta en el periodo de entreguerras), guarda una sorprendente y fortuita semejanza con *El asesino ciego*, de Margaret Atwood. Ambos miran atrás, desde la perspectiva de una anciana que se enfrenta a la muerte cerca del abotargado final del siglo XX, a una época donde podía vincularse cierta grandeza a las decisiones humanas, pues no en vano se tomaban a la sombra de una guerra global y con el vivo recuerdo de las desvaídas virtudes —lealtad y honestidad y valor— que trataban de suavizar lo que McEwan denomina el “férreo principio del egoísmo”. La gente aún podía consagrar una vida, jugársela en una sola partida. En comparación con la fácil astucia y la ironía autoprotectora que impera en nuestros tiempos, entonces los sentimientos tenían una ingenuidad confortadora, una fuerza desarrollada en el seno de un ámbito de represión y escasez y conectada a un impulso de aventura trascendental; las novelas necesitan esta fuerza y han de encontrarla donde puedan, aunque sea en los anales del pasado. —

— © 2002 JOHN UPDIKE

Versión original en *The New Yorker*

Derechos reservados en español para Letras Libres

Traducción de Jordi Doce



## ANTOLOGÍAS

### UN ESCÁNDALO CANÓNICO

Jesús Barquet y Norberto Codina, pról., comp., *Poesía cubana del siglo XX*, FCE, México, 2002, 556 pp.

Jorge Fornet y Carlos Espinosa Domínguez, pról., comp., *Cuento cubano del siglo XX*, FCE, México, 2002, 392 pp.

Rafael Hernández y Rafael Rojas, pról., comp., *Ensayo cubano del siglo XX*, FCE, México, 2002, 738 pp.

Dos tipos de objeciones suelen acompañar las antologías literarias. La más simple y frecuente: que al separar la paja del trigo, los antologadores no consigan dar pruebas de talento o disimular su rencor con un mínimo de conocimiento y buen gusto. Sería equívoco confundir esas limitaciones con el puñado de prejuicios que toda antología clava en la escena literaria como un pendón de guerra: a falta de bibliotecas borgesianas, la crítica procede por eliminación y cualquier lista tiene algo de apuesta, más fiable cuanto más sólidas sean sus razones discriminatorias. Acecha, luego, el fantasma de la inconsistencia: si la recopilación que propone el decálogo excluyente se muestra incapaz de cumplirlo al pie de la letra y acaba zozobrando en la arbitrariedad.

No resulta difícil encontrar en la literatura cubana antologías gravadas con uno de estos lastres. Más raro es topar con alguna que, como los tomos editados por el Fondo de Cultura Económica, incurra

en ambos vicios con similar desparpajo y se acompañe de justificaciones que rozan el escándalo editorial. Por esta vez, el escándalo lleva sordina. Hace días llegaron a mi buzón electrónico unas curiosas cartas, privadas o semiprivadas, que tenían la apariencia de una polémica literaria. Apariencia, digo, porque hasta ahora esas razones sólo han circulado en incendiarios *e-mails*. Al limitarse a ese cruce de opiniones, la posible polémica queda cubierta por un equívoco manto *salonnière*, se confunde con los resquemores curriculares en detrimento del debate público. Síntoma preocupante de una “república de las letras” donde las ruinas suelen disfrazarse de renacimiento.

Algunos polemistas protestan, con razón, su ausencia en estos tomos. Los antologadores tejen y destejen. Se trata, ante todo, de una discusión política: sobre cómo los escritores encargados (por razones no exentas de sospecha) de este ordenamiento canónico han usado normas que tienen poco que ver con la literatura. De la manera, también, en que intelectuales del exilio se prestan a esa manipulación para ver reconocida su carrera por una editorial prestigiosa que los designa *primus inter pares*, árbitros dentro del mismo terreno de juego. La zurdería más evidente de estos tres libros: soslayar a toda una generación de escritores cubanos. Me corrijo: a toda una generación menos un ensayista y dos poetas. Fuera de ellos, y por una de esas raras coincidencias que disculpan nuestra paranoia, el siglo XX de estas antologías termina en 1979.

Por supuesto, los responsables no aceptan que han representado el papel de

censores y prefieren hablar de polémicas generacionales o estéticas. Acuden al argumento de la “calidad literaria”, a la apología de los clásicos y al amasiato incongruente (“adentro”+“afuera”) por el que estos volúmenes intentan presentarse como la acogida “oficial” del exilio histórico en la historia literaria cubana. Si así fuera, habría que lamentar que el criterio de acceso al canon tuviera demasiado que ver con la política. Pero, *bélas*, tampoco en ese abrazo simbólico estas recopilaciones resultan lo bastante creíbles: ausentes siguen Guillermo Cabrera Infante y Herberto Padilla, dos figuras emblemáticas del exilio. (No aparecen porque no quieren, argumentan los antologadores. ¿Por qué no querrán?, es la pregunta que nadie responde en un aire viciado de sobrentendidos.)

A cambio de ilustres ausentes como Severo Sarduy, la recopilación de poesía nos regala una pléyade de poetisas de lírica deslavazada, titilantes en los cenáculos académicos del exilio. También está José Pérez Olivares, imitador de un libro de Eliseo Diego. Visto a vuelo de pájaro, este florilegio resulta el peor de los tres. Y la razón (o sinrazón) de ello es la más sencilla de las mencionadas: tanto Barquet como Codina son poetas mediocres, aquejados de tradicionalismo y miopía histórica. Ya lo hace notar Antonio José Ponte, uno de los excluidos, en su atendida carta de protesta: la obra poética de Codina (escasa y prescindible) no amerita su condición de juez; la de crítico literario no se encuentra por ninguna parte. El propio Ponte revela la extraña aritmética literaria del antologador: “Ha puesto diecitantos poemas (breves) de Boti por cinco o seis (largos) de Lezama. Desconfía de lo sucinto o hace equivaler cinco metros cuadrados de Boti a cinco metros cuadrados de Lezama. Y, con este ejemplo, ya está dicho casi todo acerca de su agudeza.” Agreguemos otro cálculo que compromete a Barquet: Lezama o Eliseo Diego tienen menos poemas incluidos que Rita Geadá, de quien no me resisto a citar dos versos ejemplares: “Inusitadamente a Nueva Inglaterra he regresado / con el inquieto mar aún en las retinas.”

Una malsana curiosidad me hizo dedicar varias horas a reflexionar sobre los ocho (¡!) criterios (“genealógico”, “métrico-formal”, “antiestereotipador”, etc.) expuestos en el prólogo. Ninguno aporta razones de peso para excluir al grupo de poetas conocido como “Generación de los 80”, a quienes primero se les reprocha haber “enterrado vivos —en ocasiones injustamente— a ciertos maestros” (¿?) y luego se les deporta a una antología de la poesía cubana del siglo XXI. Lo cual, además de *dictum* ideológico, es claro síntoma de ceguera estética. Como prueba de inconsistencia excluyente, quedan Sigfredo Ariel y Damaris Calderón, solitaria (y distinguida) pareja en un salón ajeno.

Más allá de las cábalas personales, la lista de ausentes es tan escandalosa que Víctor Fowler, otro de los corresponsales de la “polémica” habanera, achaca a estos compiladores la voluntad de “borrar de la poesía cubana post-59 toda voluntad experimental para volvernos reos de una anciana batalla entre conversacionales e imaginales, violentos y exquisitos”. Puede agregarse poco, salvo una recomendación: si el lector quiere una lectura objetiva de la poesía cubana de este siglo, lo mejor será que acuda a cualquier otra antología, entre el medio centenar del último quinquenio.

Tenemos luego el tomo de cuentos, más orgánico aunque de espíritu discutible. De los 37 autores, algunos parecen inclusiones pactadas en los pasillos de la Unión de Escritores (Miguel Mejides o Francisco López Sacha); otros (Humberto Arenal y Julio Matas) encajarían mejor en una antología de dramaturgos; unos terceros (Reinaldo Montero o Carlos Victoria) no demuestran en los textos incluidos la calidad que les atribuye la crítica. En resumen, este lector se confiesa agobiado por la sensación de enfrentarse a un volumen carente de criterio agonista, donde conviven Virgilio Piñera y Mirta Yáñez, Alejo Carpentier y Julio E. Miranda, Lino Novás Calvo y Senel Paz.

De nuevo choca la discutible exclusión de los *novísimos*, justificada con los modales, un tanto apresurados, de quien pone la venda antes de la herida. Pero ésta no

es de las que deja cicatrices maquillables: Espinosa y Fornet usaron la sierra mecánica porque consideran, con agudeza inigualable, que las preocupaciones de los nuevos cuentistas “son de otra época”: “Nacidos a la literatura en los años 90, cuando del muro de Berlín sólo quedaban escombros e imágenes fantasmales, en medio de una profunda crisis conocida como Periodo Especial, no parecen desencantarse de nada, porque nunca llegaron a escribir obras marcadas por el encanto. La mayor parte de ellos realiza, más bien, una literatura postrevolucionaria, en el sentido de que la historia y el destino de la Revolución misma no parecen preocuparles.”

¿Era ésta una antología de hipnotismo revolucionario? Haberlo anunciado en portada y nos habríamos ahorrado los 150 pesos. Repasadas sus últimas páginas, parece que ninguno de nuestros cuentistas haya leído a Cortázar o a Onetti. Porque, como se ha dicho muchas veces, son algunos autores de la última generación quienes proponen una ruptura en este canon viciado por el realismo. Dejando a un lado las discutibles virtudes de la llamada “narrativa de la violencia” (Heras León, Norberto Fuentes, Jesús Díaz; literatura de filiación testimonial, obsesionada por la épica, es decir, empobrecida de entrada), tenemos dos décadas (sesentas y setentas) armadas con fórmulas de taller literario, congeladas en el estilo ojeroso del didactismo. Desde Piñera y hasta los *novísimos*, el cuento cubano sobrevive con mala conciencia de sí mismo, incapaz de mostrar un Carver entre tantos epígonos tropicales de Hemingway. Salvemos la excepción que confirma la regla (sólo Miguel Collazo logra sacar la cabeza de ese magma de dialogismo idiosincrásico) y citemos, para alegrarnos, a un par de excluidos: Rolando Sánchez Mejías y José Manuel Prieto. El primero introduce en la ficción reciente un corte radical que afecta no sólo los modos de escritura, sino también las conexiones con la tradición. En cuanto a Prieto, es la mejor prueba de que no hace falta escribir diez libros para volverse indispensable en un canon expoliado por la crítica provinciana. Los

relatos de *Nunca antes habías visto el rojo* (reeditado por Tusquets como *El tartamudo y la rusa*) nos recuerdan lo que olvidaron estos compiladores: el cuento cubano no necesita pasar por el corsé de “lo nacional” para entrar en antologías definitivas.

Llegamos, entonces, al volumen de ensayos: un caso especial. Pues para Rafael Rojas no valen los reproches anteriores. Por su sagacidad como crítico de la cultura cubana, Rojas era la persona más indicada para hacer esta recopilación. Por razones que escapan a la comprensión de este reseñista, ha terminado firmando, junto al oficialísimo Rafael Hernández, un engendro cuestionable. Al intuir que algo huele mal en este asunto, el prólogo intenta descargarse, sin mucho éxito, de obligaciones canónicas y nos dice que estamos ante un simple “mustrario”, más “poliédrico” que las otras dos antologías del ensayo en Cuba. Bajo el disfraz vergonzante de este esbozo canónico, persisten profundas dudas sobre los criterios de la selección. En primer lugar, lo que se entiende por ensayo, qué territorios abarca ese género en un país como Cuba, donde Montaigne se ve obligado a competir con el yo colectivo y las preocupaciones fundacionales. ¿Qué ha pasado con la experiencia introspectiva que define al género? La respuesta, de nuevo política, no aparece por ninguna parte. A cambio, se nos advierte que “no basta con saber escribir y entregar una reflexión personal”. Y que “no todos los buenos narradores, poetas, filósofos, críticos artísticos o literarios, son capaces, más allá de su buena pluma o sus atinadas observaciones puntuales sobre una determinada obra, de conseguir originalidad y profundidad de ideas, o trascender más allá [sic] de un cuerpo doctrinal establecido”. Zumarán esas palabras en los oídos de quien esperaba una antología literaria. Y más cuando, tras lamentar las ausencias de Lamar Schwyer, Llés, Figueras, Piñera o Casey, hay que tragarse a Marinello, Portuondo o Mirta Aguirre.

Se echa en falta que esta antología no haya copiado, por ejemplo, el modelo de *The Best American Essays of the Century*, don-

de Joyce Carol Oates repasa, año por año, un gran cúmulo de publicaciones y escoge sin descuidar la médula del género: la experiencia personal desplazada al terreno de una tradición (no necesariamente nacionalista) o a un campo de ideas (no necesariamente actuales). Comenzar con el elogio del “centauro de los géneros” para después entregarnos la suma de un percherón añoso con el pegaso Lezama parece más un *travelling* académico que una revisión intelectual. Tal vez este libro cumpla con “dar cuenta de la riqueza del proceso de las ideas en el campo de la cultura durante los últimos cien años”. Pero es más discutible que muestre la espiral de nuestra ensayística, un proceso literario donde no vale considerar al periodismo campo de “lo episódico o lo efímero”.

Resalta, una vez más, el ninguneo de la última generación. De Rafael Hernández podía esperarse lo peor. Pero, ¿por qué Rojas se prestó para esta exclusión de sus cofrades, a quienes otras veces ha reconocido como intelectuales imprescindibles, o al menos originales? El caso, por ejemplo, de Iván de la Nuez. A pesar de mis distancias ideológicas con su obra, ésta tiene la indiscutible virtud de colocar la primera persona en el centro de la escritura y devolverle al ensayo cubano un territorio colonizado por el nacionalismo ramplón. Otra ausencia escandalosa: la de Antonio José Ponte, cuyo último libro de ensayos vale por todos los que ha publicado (y publicará) un crítico tan gris como Ambrosio Fornet. Incluso Fowler, a quien no se podrá acusar de tendencioso, denuncia lo que hay tras estas listas: “Es un error demasiado de bulto (y, en este caso, de una lastimosa transcendencia política) como para no suponer que se trata de una exclusión voluntaria y planificada. [...] Queda la sensación de que sólo el hecho de no ser textos ‘correctos’ justifica la elección.”

Como resultado de tantas ausencias y ambigüedades, la última parte de esta antología resulta una suma de despropósitos. ¿Quién ha escrito mejores ensayos literarios, Antón Arrufat o Luisa Campuzano? ¿Son canónicas las “miradas de

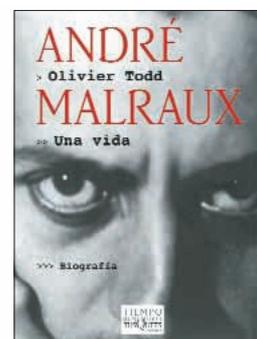
género”? ¿Puede compensarse la ausencia de un texto como “Hacia una comprensión total del XIX” de Calvert Casey con la lectura marxista de Jorge Ibarra? Si en los predios de la crítica de arte se incluye a Mosquera, ¿por qué no figura Osvaldo Sánchez? ¿Dónde están los ensayos de Emma Álvarez Tabío, Emilio Ichikawa, Pedro Marqués de Armas, Rolando Sánchez Mejías y el propio Rafael Rojas?

Alguien debería contestar estas preguntas, aunque sólo fuera para devolvernos la más elemental de las cronologías: un siglo que prescindiera de límites políticos y no se abarate en lamentables amagos de teoría literaria. —

— ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

## BIOGRAFÍA

### MALRAUX, EL COMEDIANTE HEROICO



Olivier Todd, *André Malraux / Una vida*, traducción de Encarna Castejón, Tusquets, Barcelona, 2002, 745 pp.

Los buenos biógrafos actúan como los buenos novelistas: toman una hipótesis de personaje y la desarrollan a través de una trama documental previamente seleccionada y jerarquizada. Hay una imaginación biográfica como la hay novelesca. La diferencia reside en la base informativa: el biógrafo ha de obedecer a pruebas preconstituidas, como diría un jurista, en tanto que el novelista las preconstituye por su cuenta. Todd cumple con la buena fórmula y consigue actuali-

zar a su personaje con elementos que el anterior biógrafo canónico de Malraux, Jean Lacouture, no manejaba. A ello se añade una mayor distancia del biografado, que le permite adentrarse en más cuantiosos matices. El resultado es un relato vivaz y denso, donde el "caso Malraux" se toca con diversos órdenes de la historia: la de un individuo que es una generación que es un capítulo de la literatura francesa que es el currículo de un aventurero y un hombre público que es la crónica de una guerra mundial y de la deriva de los totalitarismos contemporáneos que es la eterna fábula del hombre arrojado a un paisaje de soledad y muerte.

Hay otras opciones biográficas. En estos tiempos se habla de la biografía científica, absurdo lógico comparable al de proponer una novela científica. No hay ciencia del individuo vivo, y plantearse la conduce a esos tediosos archivos de papeles privados y públicos que suelen pasar por biografías. Todd, como en casos anteriores –sus libros sobre Camus y Sartre–, elude el riesgo y gana. Y los lectores, con él.

Narrar el incanjeable destino que es la vida de cada quien obliga a sumergirse en las primeras formaciones del inconsciente, la figura paterna que da nombre al proyecto de sujeto y lo zampa en la historia. He aquí al padre de Malraux, un militar que se vuelve empleado de banco, un cachondo con casa chica que provee a su hijo legítimo de dos hermanastros decisivos, un fabulador apto a las seducciones, un depresivo que cae en bancarrota y se suicida. Malraux buscará siempre a grandes padres que exageren y corrijan al propio, hasta que su parábola se encuentre con Charles de Gaulle, militar y político de extraordinaria imaginación, capaz de sentar a la derrotada Francia en la mesa de los triunfadores y de liquidar su imperio colonial a favor de una moderna potencia tecnológica. De Gaulle, tan arcaico en su patriotismo lugareño, tan cancilleresco y pomposo, o sea tan anticuado y, a la vez, tan actual.

Este Casanova del siglo XX, quiero decir Malraux, capaz de convertir su vida

en leyenda y, a veces, en algunas de las mayores novelas del siglo (*La condición humana*, *La esperanza*), mantiene frente a esas figuras paternas monumentales el tipo del hijo favorito, el interlocutor que les habla de cima a cima en la cordillera de las eminencias. Recoge la tradición del escritor francés metido a hombre de acción: Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Barrès. Como ellos, sueña con encontrarse a Napoleón y tutearlo. Chateaubriand, que por cierto nada tenía de bonapartista, fue el único en conseguirlo y le dedicó un volumen de sus memorias que parece escrito por Malraux. Los demás persiguieron el fantasma e intentaron atraparlo en invenciones o sustituirlo en segundas y terceras figuras que se le parecían. Malraux estaba fascinado por lo que Napoleón tenía de revolucionario y hombre de órdenes y jerarquías, avasallador mariscal y manejador político, capaz de vencer y ser vencido, de inclinarse ante el mandarín de las letras (Goethe) y de hacer con Francia un imperio universal. Desde luego, a Malraux le tocaron tiempos menos vistosos: la decadencia del colonialismo, guerras calamitosas, revoluciones frustradas. De todo salió airoso porque comprendió, como buen escritor, que lo único perdurable en el tiempo es el cuento del tiempo, la cuenta del tiempo en la narración. Napoleón ha pasado, pero Waterloo y Borodino siguen batallando en Stendhal, Hugo y Tolstoi. Lo mismo ocurre con la Guerra de España y la Revolución China inventadas y, de algún modo, también inventariadas por nuestro escritor.

En esta encrucijada se sitúa la crisis espiritual del siglo XX tal como él mismo la formula, en términos que anuncian el existencialismo: ante la muerte de Dios, al hombre sólo le queda la certeza de la muerte. La vida, incluida en ella la verdad, es absurda. El único recurso obligado es, por paradoja, la libertad de la acción. Aventurero, militante, alcohólico, drogadicto, propagandista son, para Malraux, diversas encarnaciones del hombre que, a un mismo tiempo, no quiere morir y se va muriendo al gastar su tiempo en la ansiedad de la acción.

# Voces

de la democracia

Un programa  
radiofónico-televisivo  
del  
Instituto Federal Electoral

## Radio

Escúchelo en vivo  
los miércoles de  
10:30 a 11:30 hrs.  
por Radio UNAM, en  
860 de AM

## Televisión

◆ Véalo diferido en  
Canal del Congreso los lunes y  
viernes de 10:00 a 11:00 am.  
(sujeto a cambios)

◆ Canal 13 de EDUSAT  
los lunes de 17:00 a 18:00 hrs.

Consulte la programación en

[www.ife.org.mx](http://www.ife.org.mx)

Comentarios y sugerencias en

[vocesdelademocracia@ife.org.mx](mailto:vocesdelademocracia@ife.org.mx)

Su generación, aquella de los monederos falsos gideanos, vive como si la guerra del 14 no hubiera ocurrido, entregada a planes de trastorno histórico gigantesco, fascismo y comunismo. La ciencia y la religión, las dos grandes metas espirituales de Occidente, han caducado. Las sustituye un activismo sobrecargado de potencias juveniles, que dispara tanto hacia la construcción de un mundo nuevo como hacia un apocalipsis de la aniquilación. Porque, en definitiva, lo poco o mucho que tiene de inteligible el mundo es su ser: no hay Sentido del sentido, las cosas ni siquiera son absurdas, simplemente —nada menos— *son*, como son las melodías y los versos. Si podemos entender algo de lo que nos toca en la dramática repartija de la historia, ese algo es un fenómeno estético. Arriesgar la vida, no para morir, sino para vivir, trazar en el escenario de la historia las huellas del caballeresco *beau geste*. La eternidad del arte, la única eternidad humana.

Malraux nunca eludió los riesgos de este paisaje donde todo era extremo y confín. Se quiso aventurero, como en sus expediciones al Oriente, en busca de restos arqueológicos para los museos de Occidente, o de la ciudad donde vivió la reina de Saba (traduzco: una colección de fotomontajes trucados). El aventurero toma la historia como pretexto y ocasión para construir su propia persona. En el caso de Malraux, la historia se le sublevó y lo obligó a la militancia. En Indochina empezó a hacer periodismo de crítica contra el colonialismo francés, pidiendo la igualdad de ciudadanía para todos los nativos, y se inventó una participación en el comunismo chino. Sus modelos eran Barrès y D'Annunzio, dos escritores de la derecha más entusiasta que se la jugaron por causas vistosas y definidas: el proceso a Dreyfus y la reconquista del Fiume. Malraux tradujo estos modelos a la izquierda comunista.

Su militancia es indiscutible. Mejor o peor conducida, lo tuvo en puestos de combate y de riesgo: la Tercera Internacional, la Guerra Civil Española, la Resistencia, el gaullismo. Con todo, siempre fue un militante sospechoso y algo

desencajado. No tanto porque en él hubiera restos de su aventurerismo, que los había, sino porque siempre intentó salvar su autonomía individual y una parcela de libertad donde desplegar sus interrogaciones de escritor. Y ya sabemos que la ortodoxia política, como cualquier otra, no pregunta jamás, sólo responde.

A mediados de los años treinta se puso al lado del comunismo en su versión Komintern. Participó en congresos y manifestaciones, aportó su cuota de escritos y hasta la peor de sus novelas, que nunca le gustó: *El tiempo del desprecio*. En ese orden, su gran frustración fue no haber llegado a filmar *La condición humana* con Serguéi Eisenstein.

Malraux sabía poco y nada de marxismo. Lo que percibía del comunismo era una vaga alianza francesa entre la pequeña burguesía progresista y jacobina con el proletariado, una suerte de frente popular antifascista. El fascismo, por su parte, era la pequeña burguesía armada contra el proletariado y el capitalismo. Pero su adhesión a Stalin era paralela a su defensa de Trotski, al cual intentó rescatar de su destierro en Siberia y luego ayudó a su paso por Francia. Junto con ellos demostró su admiración por Blum y Roosevelt.

El comunismo de Malraux es un humanismo que intenta superar al individualismo burgués. Éste ha producido la novela psicológica, tan superior a las simplezas de la ingeniería de almas soviética, pero exige ir más allá. Ese más allá puede ser el héroe comunista de Malraux, en esa alegórica China revolucionaria perfectamente inventada por él, o el héroe fascista de Drieu La Rochelle. Ambas opciones son belicosas: Roma o Moscú (la tercera Roma), pero en ningún caso la pacífica Ginebra.

Esta libertad de movimientos atrajo hacia Malraux algunas duras críticas de sus camaradas, sobre todo de Radek y Nikulin. Lo acusaron de individualista, liberal, fantasioso, surrealista, como habría de acusar Garaudy a Sartre de existencialista. En rigor, Malraux había eludido obedecer a organizaciones como el dadá o el surrealismo, y se había llevado regu-

larmente mal con personajes como Aragon y Breton, pero los insultos estaban al alcance de la mano. Salirse del realismo socialista era pecaminoso y en el pecado está la penitencia. Otros pecados reconocibles eran su admiración por Dostoievski y su angustia de muerte, que según Paul Nizan había desaparecido en la URSS. El comunismo, afirmación de la vida, no soportaba tales desvíos. Si la angustia de muerte era cosa del pasado zarista y burgués, ¿para qué leer a Dostoievski?

La Guerra de España, donde Malraux hubo de participar organizando una escuadrilla aérea con fortuna variable, acentuó su crítica compañía. No hizo públicas sus disidencias por solidaridad con los combatientes, pero el pacto germanosoviético acabó con sus lealtades. Las purgas de Moscú, la represión a las izquierdas en España, la andanada de insultos contra Gide por sus retornos de la URSS, resultaban más graves que las discusiones estéticas sobre realidad y ficción.

Es curiosa su posterior deriva política. Movilizado, preso y fugado durante los primeros meses de la guerra, la indiferencia lo gana en un cómodo retiro hasta que sus dos hermanos mueren en la Resistencia, a la cual se incorpora, cae nuevamente prisionero y es rescatado por medio de un pago al contado. De lejos, opta por De Gaulle, que no le gusta pero ha salvado la posición de Francia entre los vencedores. De hecho, su gaullismo será siempre una forma de lealtad personal al general, la entrevista de Napoleón con Goethe.

Todd pasa revista a otras coloridas series malrauxianas. Sus encuentros con Mao, Nehru, Nixon o los Kennedy, contados de aquella manera por el propio Malraux que motivan la aguda conclusión de Kissinger: Malraux tiene opiniones anacrónicas, pero sus intuiciones de artista superan a cualquier oficial de inteligencia.

No menos interesante es la serie de sus mujeres, desde la germánica y vigilante Clara Goldschmidt hasta la mundana y otoñal Louise de Vilmorin, pasando por Josette Clotis, muerta en ac-

cidente, por la cuñada Madeleine y por la sobrina de Louise, Sophie, su última compañía. Josette sospechaba de una enmascarada homosexualidad, pero Todd no sabe concluir de quién era, si de ella o de él.

Lo cierto es que Malraux, buscador del Gran Padre, fue un padre bastante deficiente. La única hija reconocida, Florence, se le volvió políticamente en contra, en tanto los dos hijos no reconocidos hicieron una vida irregular y se mataron en un accidente de coches. Todo esto parece calderilla doméstica, pero subraya uno de los rasgos que el biógrafo rastrea con paciencia en su libro: a Malraux le apasionaba la humanidad y le fascinaban las grandes figuras de la memoria histórica, pero prestaba escasa atención a la gente de carne y hueso que tenía cerca. Excelente actitud de fabulista pero módica aptitud para lo casero. Suele darse en el mundo de la escritura, que es relación con todos y, a la vez, con nadie. Cuando uno, a los dieciséis años, decide que es escritor y exige ser tratado como tal sin haber escrito más de cuatro líneas, puede proponerse a los veinte esculpir su propia estatua, como dijo Malraux sin el menor temblor de voz.

Termino con un par de viñetas. Una es personal y ocurrió en la avenida Callao de Buenos Aires en 1965, durante la visita del general De Gaulle. La multitud seguía sus paseos por la ciudad. Entre la gente surgió un personaje malrauxiano que cubría su torso desnudo con una bandera francesa y gritaba a compás: “De Gaulle, Perón, un solo corazón.” La otra es relatada por Todd. Malraux y su viejo amigo José Bergamín coinciden en el París del mayo 68. Bergamín se va a la Sorbona con los estudiantes y Malraux, ministro, a la Cámara de Diputados. “Tú te vas a lo irracional, yo me voy a lo irreal”, comenta. Entre los dos extremos, cruzados por otros dos —la comedia y el heroísmo—, se ha debatido la vida de André Malraux y se sigue debatiendo la buena parte de su obra que continúa mereciendo atentas lecturas. Bueno, la vida de ese señor y la de cualquiera de nosotros. —

— BLAS MATAMORO

NOVELA

**LA HORA DEL FUEGO**

J.M. Coetzee, *La edad de hierro*, Mondadori, Barcelona, 2002, 224 pp.

La crítica Kate Chisholm ha dicho que en los libros de John Michael Coetzee (1940) “no hay nada cómodo ni reconfortante; su escritura, sin embargo, es absolutamente magnética: la penumbra siempre es iluminada por trozos de mica que fulguran bajo un sol feroz”. Esta imagen en la que es posible detectar una aparente rivalidad fondo-forma ilustra la dialéctica que, de *Dusklands* (1974) a *Juventud* (2002), anima el trabajo de uno de los grandes renovadores de la narrativa y el ensayo en lengua inglesa; una dialéctica que se apoya justo en la contraposición de elementos oscuros y luminosos.

Sudáfrica, ese país que “se ha inscrito en la mente como un lugar de luz plana y dura, sin sombras y sin profundidad”, según leemos en *La edad de hierro*, se perfila en buena parte de la obra de Coetzee como el campo de batalla ideal para que ética y estética luchan, se imbriquen y tramén un pacto inusitado a favor de la literatura. En esta “región maldita” que “se ha deslizado directamente de lo prehumano a lo posthumano” —palabras de Breyten Breytenbach, el narrador y poeta sudafricano condenado a siete años de prisión en 1975—, atravesada por espasmos políticos y sociales y bañada por “un sol feroz” que no obstante es incapaz de disipar las tinieblas legadas por la historia, Coetzee ha ido diseminando sus “trozos de mica”: libros que fulguran, en efecto, con un brillo de fuego. Hasta la fecha, tres de estos libros han sido narrados por mujeres, una táctica que Fiona Probyn define así: “Al apropiarse de lo femenino y emplearlo como metáfora de la impotencia que resulta de la complicidad [con el régimen patriarcal], Coetzee registra un rechazo simbó-

Consolidar tu futuro a través del conocimiento

mayo

Contacto directo con universidades nacionales y extranjeras para estudios de maestría y doctorado

México 17-18  
Guadalajara 20  
Hermosillo 22  
Saltillo 24  
Veracruz 26  
Mérida 28

CONACYT

www.conacyt.mx

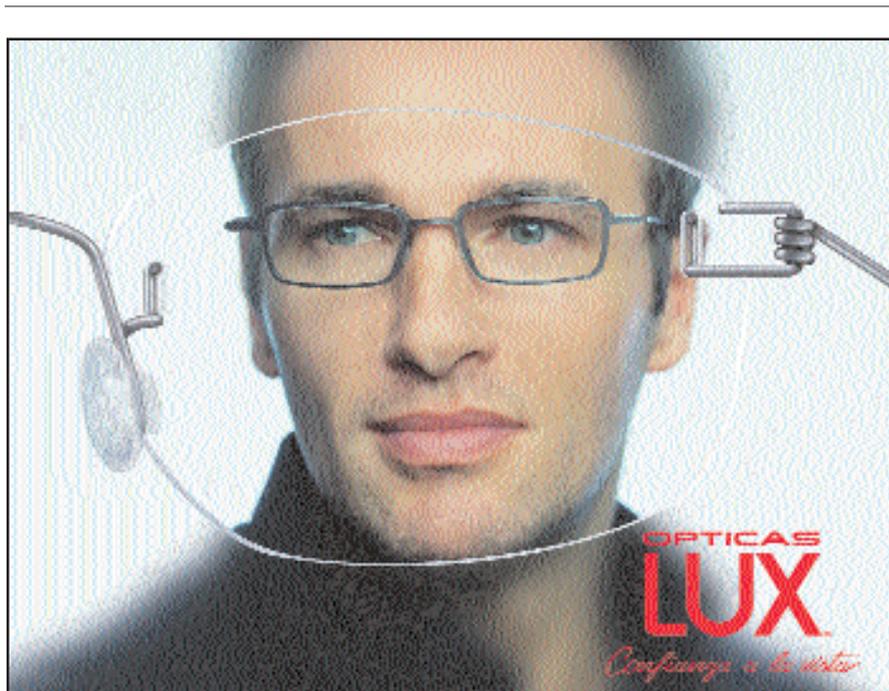
lico de la casta a la que pertenece [...] Es obvio que utiliza lo femenino como maniobra textual para evitar ciertas estrategias retóricas y habitar al otro.” Ese otro es el terceto integrado por Magda, Susan Barton y Elizabeth Curren, las voces cantantes de *In the Heart of the Country* (1977), *Foe* (1987) y *La edad de hierro*, a las que se suma Elizabeth Costello, el *alter ego* elegido por Coetzee para sus conferencias (*The Novel in Africa* y *La vida de los animales*, ambas de 1999). Las cuatro se adueñan de formas narrativas que —otra vez Probyn— constituyen *actos de escritura*: Magda, la joven aislada en una granja, vuelca su psique en un diario sin fechas; Susan Barton, la inglesa que busca reescribir —contraescribir— *Robinson Crusoe*, ofrece primero el relato de su vida en una de las islas más célebres de la literatura y luego sus cartas a Daniel Defoe o Foe; Elizabeth Curren, la anciana con cáncer en los huesos que vivía de dar “voz a los muertos” en clases de latín, dirige una extensa carta a su hija exiliada desde 1976 en Estados Unidos, una carta que “pretende desnudar algo, pero no mi corazón”; Elizabeth Costello, la novelista sudafricana que comparte nombre e iniciales con Curren, viaja por el mundo dictan-

do sus ponencias. Las cuatro son blancas y encarnan el sujeto femenino que, dice Probyn, “se puede ver como el modelo idóneo del sujeto posmoderno, descentrado y fragmentado”.

Es precisamente la fragmentación, el continuo vaivén entre interior y exterior desatado por el sufrimiento, lo que da coherencia al discurso de la narradora de *La edad de hierro* (“No hay escritura sin dolor”, subraya). Aquí se trata de un sufrimiento por partida doble: por un lado está el cáncer, un mal saturnino que funge como maternidad inversa— “[Qué-dé] embarazada de estos tumores, de estos bultos fríos y obscenos”—y que emparenta a Curren con las mujeres secas de Clarice Lispector, y por otro Sudáfrica, “una tierra que bebe ríos de sangre y nunca queda saciada”. Es la Sudáfrica del *apartheid*, el sistema de relaciones étnicas —el eufemismo es de Geoffrey Cronjé, uno de sus teóricos principales— que echó raíces en el país durante cuarenta y cinco años y al que Breytenbach se refiere como “la ley del bastardo”. Es la Sudáfrica que el protagonista de *Vida y época de Michael K.* (1983) recorre junto con su madre agónica; la Sudáfrica convulsa del estado de emergencia decretado en 1986,

una etapa “[in]hospitalaria con el alma” en la que “abrir un periódico, encender la televisión, es como arrodillarse y que te orinen encima”; una Sudáfrica similar a “un viejo sabueso malhumorado dormitando en el umbral, retrasando el momento de morir”. Esta figura canina prelude de algún modo los perros desahuciados que el personaje central de *Desgracia* (1999) ayuda a incinerar y cristaliza en el collie que acompaña a Vercueil, el vagabundo negro de filiación beckettiana con quien Elizabeth Curren entabla un lazo ambiguo, no exento de cierta tensión erótica, semejante al que se establece entre Susan Barton y Viernes en *Foe*. Unida por el desamparo, por la sombra cada vez más cercana de la muerte, la pareja dispareja de Coetzee habita una Ciudad del Cabo que parece reducirse a la casa de la narradora, “un museo en decadencia, un museo que debería estar en un museo” y que se convierte en refugio de dos de los “niños de hierro” —jóvenes de raza negra que apelan a la rebelión armada contra el *apartheid*— a los que alude el título de la novela: Bheki, el hijo mayor de la criada de Curren, y su amigo John. Cuando ambos son asesinados, Bheki por los militares en un pueblo próximo a Ciudad del Cabo y John por la policía en el cuarto de servicio de la casa, la narradora debe desviar la atención de su dolor para concentrarla en el orbe en llamas que la rodea. Su mirada se vuelve entonces aún más amarga pero flamígera; su mente se llena de imágenes vinculadas a la lumbre: una y otra vez se ve a bordo de su automóvil, bañada en gasolina, a punto de prender un cerillo para echar a rodar como antorcha humana por una de las arterias más concurridas de la ciudad. Escoltada por Vercueil, el Virgilio cuyo abrazo frío apagará su anhelo de incendio, la anciana asume al final que su cuerpo y Sudáfrica son un solo organismo: “Este país [ha sobrepasado su plazo] también, ya es la hora del fuego, hora de acabar, hora de que crezca lo que crece de las cenizas.” Hora, cabe añadir, de leer sin tardanza a J. M. Coetzee. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS



## NOVELA

# El caso Frankenstein

**E**l ser monstruoso creado artificialmente por el doctor Viktor Frankenstein no tiene nombre. Mary Shelley lo llama generalmente “criatura” y pocas veces monstruo, negándose a bautizar al engendro. Fue el cine quien culminó la transferencia del nombre del creador a la criatura y por comodidad le ha sido dado a lo innombrable el apellido de quien lo inventó. *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818 y 1831) alude en su título al científico desafiante que da vida a un demonio. Más allá de la novela gótica de la que se desprende, el libro es una reflexión sobre los límites del conocimiento y no un cuento de terror, pues la criatura fue inventada sin la intervención de lo sobrenatural, como resultado de una posibilidad seriamente debatida en aquella alborada de la ciencia moderna.

La novela de Mary Shelley (1797-1851), la ilustre hija del filósofo político William Godwin y de esa mujer extraordinaria que fue la feminista Mary Wollstonecraft, ha generado las lecturas más abundantes, variadas y contradictorias. Frankenstein es el texto polisémico por antonomasia de la literatura moderna. El feminismo y los *gender studies* han localizado en la autoría femenina de la narración una clave que remite al tormentoso matrimonio de Mary con el poeta Percy B. Shelley, a sus bebés muertos, a su propia experiencia como hija de una mujer que murió como consecuencia del parto. Se insiste, invocando a Freud y Lacan, que la falta de una madre progenitora en el laboratorio de Viktor Frankenstein es la presencia de una ausencia. A su vez, la exégesis marxista leyó la novela como una representación del nacimiento del proletariado, un eco de los ludistas que destruían las máquinas como protesta contra la revolución industrial, o como una denuncia girondina del Terror y, por extensión, de toda la Revolución Francesa.

Ninguno de los mitos clásicos y modernos, desde los Prometeos de Esquilo y Ovidio hasta la leyenda de Napoleón, sin olvidar el Génesis, ha sido desperdiciado a la hora de leer *Frankenstein*. Acis y Galatea, Pigmalión, el Golem y Fausto han sido convocados al laboratorio del doctor Frankenstein, ante cuya horrible invención se sigue debatiendo si Mary Shelley era atea o cristiana, o si sus conocimientos científicos, inspirados en los experimentos eléctricos de Galvani, Erasmus Darwin o Vaucanson, eran los de una adolescente presuntuosa o los de una insospechada erudita. Hay un *Frankenstein* para cada lector, para toda escuela de pensamiento, para cada época.

La historia del texto también es materia de debate. La primera edición fue la consecuencia de una corrección estilística que Shelley hizo del manuscrito de su esposa. Al compulsar este último, los filólogos han descubierto que Shelley engoló la prosa, mecánica pero sobria, de Mary. Y cuando se había desechado la idea de una coautoría, Miranda Seymour, en su reciente biografía de Mary Shelley, vuelve hablar de estrecha colaboración entre la pareja.<sup>1</sup> A su vez, Mary reescribió el libro quince años después, moralizando a la familia del doctor Frankenstein, que en la edición de 1818 reproducía el desorden sentimental propio de esa época de guerras y revoluciones, mientras que la segunda versión (1831) es más respetuosa de las convenciones manidas que nacían con la era victoriana. Y mientras los académicos discuten cuál de las dos versiones se debe considerar canónica, el lector nunca olvida las circunstancias hiperrománticas en que la novela fue concebida: aquel certamen en que Lord Byron, los Shelley y el nunca suficientemente maldecido Polidori se dan a la ta-

rea de escribir, cada uno, una narración de terror. Mary, tras una pesadilla emblemática, escribe *Frankenstein*.

Ante esa selva de signos conviene poner algún orden. Para ello es oportuno consultar *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial* (2002), el exhaustivo tratado de Pilar Vega Rodríguez, donde la ensayista española exige leer a Mary Shelley desde el punto de partida que ella eligió: el mito originario de Prometeo. Con el *Prometeo* de Esquilo a la mano, puede establecerse el siguiente cuadro comparativo. Viktor Frankenstein desconfía (como Prometeo de Zeus) de la bondad y de la sabiduría de su propio padre, y continúa con sus lecturas alquímicas pese a la desaprobación paterna; el joven soñador se convierte en científico y acepta para sí una identidad sobrehumana, y al hacer así se enfrenta a su indignidad, como Prometeo cuando escamotea las ofrendas del sacrificio. Acto seguido, el doctor Frankenstein crea al ser artificial con el concurso del fuego robado a los secretos científicos. La criatura encadena al doctor a la promesa, incumplida, de crearle una compañera. La prometida del doctor, Elizabeth, se convierte en trasunto de Pandora; Viktor destruye a su familia, como Zeus a la humanidad. Mientras Prometeo confía en vencer a Zeus guardando el misterio de su liberador, Viktor reta al monstruo guardando el secreto de la creación hasta después de la noche de bodas. Y, finalmente, Robert Walton rescata de los hielos al doctor Frankenstein, como lo había hecho Hércules con Prometeo.<sup>2</sup>

Al contraste evidente que Mary Shelley buscó entre Frankenstein y Prometeo, le sigue una segunda variante, Rousseau y el *Emilio*. La escritora inglesa hizo de *Frankenstein* un *Anti-Emilio*, o al

<sup>1</sup> Miranda Seymour, *Mary Shelley*, Nueva York, Grove Press, 2000.

<sup>2</sup> Pilar Vega Rodríguez, *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid, Alianza Tecnos, 2002, pp. 143-144.

menos utilizó su novela como una revisión romántica de los postulados ilustrados de sus padres, Godwin y Wollstonecraft. Los capítulos más logrados y persuasivos de la novela son aquellos en que la criatura se empeña en educarse. Oculta, le toca presenciar la vida retirada de la familia Lacey, unos exiliados girondinos. De ellos aprenderá el lenguaje verbal y escrito, así como los valores familiares y comunitarios de la emergente clase media. Inspirándose en el Bien (o en la aceptación burguesa del sufrimiento), la criatura tratará de autoeducarse. Y el violento rechazo de los Lacey, cuyas virtudes humanitarias no son suficientes para aceptar la horrible visión de lo monstruoso, decidirá a la criatura a tomar venganza eterna contra la humanidad. Las dos oportunidades en que el creador y su engendro se encuentran escenifican, en opinión de Lawrence Lipking, ese diálogo crítico entre Emilio y su mentor que Rousseau no habría consentido.<sup>3</sup>

Tal parece que Mary Shelley fue la primera en intuir que el *Emilio* de Rousseau era el retrato de un hombre artificial, antes que un proyecto pedagógico liberador. Su criatura es un Narciso que se mira en el espejo de la Ilustración y descubre su irremediable falta de humanidad, el fracaso

de toda escuela de virtud, el destino funesto que espera a todo aquel que, creyéndose fiel al estado de naturaleza, está construyendo, en realidad, un adefesio artificial. Mary creyó que tan artificial era el *Emilio* como el déspota Robespierre y que, una vez pasada la época de las ideologías, tocaría a la ciencia plantearse los verdaderos problemas. Mary Shelley, por ignorancia o por astucia, se cuidó de describir cómo había sido creado el monstruo, ausencia que el cine colmó con la tramoya del alquimista fáustico o del laboratorio futurista. En *Frankenstein*, en cambio, la criatura solamente nace casi como resultado de un *deus ex machina*. En la ausencia narrativa de detalles, Mary Shelley colocó el vacío, esa duda pascaliana que siempre termina por convertir la anticipación científica en un hecho consumado. A diferencia de Rousseau, Mary Shelley supuso que la artificialidad de la cultura era una segunda naturaleza y que en su desafío estaba el infausto futuro de la civilización.

Los profesores de literatura suelen interrogar a sus alumnos sobre qué calificación moral conceden a Viktor Frankenstein y a su criatura, que a su manera son (también) un solo ser, el doble romántico. El remordimiento del doctor se acepta como una declaración de culpabilidad: fue un cómplice dudosamen-

te involuntario de los crímenes del engendro, al grado que prácticamente le regala a su esposa en el lecho nupcial. Pero en el caso del monstruo, Mary Shelley deja abierta la cuestión: la criatura, ¿fue víctima brutalizada por el contrato social, como lo diría el humanitarismo roussoniano, o una encarnación demoníaca a la manera de otros viejos avatares escatológicos? Con mayor tino que su padre, William Godwin—autor de una *Justicia política* (1793) que lo convirtió en el John Rawls de su época—, Mary hizo de Frankenstein un auténtico nudo de la filosofía moral.

Releer *Frankenstein* es una hermosa experiencia; la belleza del libro, su inaudita capacidad de asombro, y hasta sus evidentes defectos de factura, lo tornan entrañable. El libro autoriza casi todas las lecturas; en su aparente llaneza, su genealogía es tan rica como la de tantos dramas de Shakespeare, y mucho más interesante, a nuestros ojos, que el *Fausto* de Goethe. Más que los poemas prometeicos de Byron, Shelley o Milton (cuyo *Paraíso perdido* fue un contrapunto decisivo a la hora de redactar *Frankenstein*), *Frankenstein* ha resultado ser, para los modernos, un texto tan esencial como lo fue la versión esquileana del mito de Prometeo para los antiguos. Quizá sólo Mary Shelley, quien tuvo como familia sanguínea a varios de los fundadores de la modernidad, estaba en condiciones de absorber y sintetizar toda una biblioteca mitológica y ofrecer el último de los mitos de fundación a cuyo autor conocemos de sobra. El anarquismo individualista de Godwin había quedado superado cuando el filósofo murió; el feminismo de Mary Wollstonecraft fue absorbido por las conquistas civilizatorias; la electricidad animal fue refutada por las neurociencias, y podemos disfrutar de los poemas de Shelley y Byron mientras ignoramos sus prédicas humanitarias. Sólo *Frankenstein*, cuando la clonación de seres humanos está a la vista, sigue encarnando a la figura en el abismo, al hombre artificial cuya creación en el laboratorio de un lunático es menos impresionante que su condición de temeraria suma de la imaginación moderna. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

<sup>3</sup> Lawrence Lipking, "Frankenstein, The True Story" en *Mary Shelley, Frankenstein*, edición de J. Paul Hunter, Norton Critical Edition, Nueva York, 1996.

