



Dicen que dicen andan diciendo...
A propósito de la perturbación del lenguaje en
Frankenstein, de Mary Shelley, y *¡Pobres criaturas!*, de
Alasdair Gray

Rodrigo Sáez

Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Buenos Aires, Argentina
rgoticasaez@hotmail.com

Resumen: El presente artículo intenta observar de qué manera se hace uso de diferentes procedimientos que buscan poner en entredicho al lenguaje como vía de acceso a la verdad -a lo real- en *Frankenstein*, de Mary Shelley, (en tanto literatura fantástica) y qué lugar pasan a ocupar en *¡Pobres criaturas!*, de Alasdair Gray (literatura de la postmodernidad, que retoma intertextualmente la obra de Shelley); se examinan las peculiaridades de la compleja estructura narrativa de ambas obras, junto con algunas consideraciones en torno al lenguaje y el discurso sugeridas en las novelas; finalmente, se intenta señalar puntos de contacto y variantes respecto del funcionamiento de ciertas perturbaciones del lenguaje que suscitan ambos textos.

Palabras clave: *Frankenstein*, *¡Pobres criaturas!*, lenguaje, estructura narrativa, antítesis.

Abstract: This paper aims the use of different procedures to interdict language as an approach to truth, to reality in Mary Shelley's *Frankenstein* (as fantasy literature) and what place they take in Alasdair Gray's *Poor things* (postmodernism's literature, that acquires Shelley's work again); peculiarities of both works' narrative complex structure are examined, as well as some considerations about language and speech, suggested in the novels; finally, the paper tries to indicate abutments and variants between the performance of language perturbation that both texts arouse.

Key words: *Frankenstein*, *Poor things*, language, narrative structure, antithesis.

Incertidumbre, inseguridad, vacilación, desconcierto, imposibilidad, confusión, desarreglo, inestabilidad, perplejidad, indefinición, desorden... Este campo conceptual tiene como común denominador la negación del carácter familiar y confortable, *confiable*, que habitualmente suele *significar* a lo real. Cuando la verdad de la realidad deja de ser confiable, cuando se perturba esa significación, sobreviene la tensión de la incertidumbre. O bien, el sosiego del hombre no es más que un efecto del lenguaje.

Es por ello que la perturbación del lenguaje, el procedimiento de tornarlo problemático, ofrece posibilidades excepcionales tanto para la literatura fantástica, cuya "*función subversiva le es característica*" (Jackson 1986; 12), como para la literatura de la postmodernidad, preocupada por el "*poder y los límites del lenguaje*" (Cifre Wibrow 2005; 56). En el presente artículo se intenta observar de qué manera se hace uso de esas posibilidades en *Frankenstein*, de Mary Shelley, y qué lugar pasan a ocupar en *¡Pobres criaturas!*, de Alasdair Gray; se examinan las peculiaridades de la compleja estructura narrativa de las obras, junto con algunas consideraciones en torno al lenguaje y el discurso que aparecen sugeridas en las novelas; se intenta señalar puntos de contacto y variantes entre ambos textos respecto del funcionamiento de estas perturbaciones del lenguaje.

Literatura y ruptura del orden de lo real. Elementos teóricos. Importancia de la instancia narrativa y de cuestiones discursivas.

Incertidumbre. Tal es el efecto de lo fantástico. Todorov es quien por primera vez analiza en términos de teoría literaria este efecto conceptual que resulta de la lectura de textos fantásticos, comprendiéndolo como principio constitutivo de la especificidad del género, como rasgo central que lo define (Todorov 1980). El lector de este tipo de relatos se ve imposibilitado para definir la naturaleza de los extraños hechos que se le presentan, no puede aceptar los insólitos sucesos que se describen ni desecharlos como fenómenos sobrenaturales (Jackson 1986; 25). La vacilación del lector es la primera y fundamental condición de lo fantástico.

Tomando esta norma como punto de partida, Todorov desarrolla las distintas inscripciones de esta vacilación en los diferentes niveles de la estructura del relato. En la mayoría de los casos, la incertidumbre está *representada temáticamente* en el interior de la obra, y también existe un personaje que duda acerca de los fenómenos que lo rodean. Es así que por un proceso de identificación con éste, la perplejidad alcanza también al lector. O bien, "*el papel del lector está, por así decirlo, confiado al personaje*" (1980; 30). Pero estos procedimientos no sólo se reducen al nivel semántico. Existen otros mecanismos textuales, formales,

que prescriben un efecto de incertidumbre. Entre ellos asume un lugar privilegiado la configuración de la situación enunciativa y, por extensión, la figura del narrador.

Todorov indica que generalmente el narrador del fantástico está representado en el texto, es decir, es un personaje más -o bien el propio héroe- que relata en primera persona (1980; 66). La coincidencia de personaje y narrador implica una superposición de los atributos que poseen las voces de cada una de estas figuras. La palabra del narrador, como delegada del discurso literario, escapa a la prueba de verdad; toda aseveración ficcional constituye un acto de habla que da existencia a lo dicho; la literatura no es ni verdadera ni falsa, simplemente *es*. En cambio, la palabra de los personajes sí puede ser sometida a la prueba de verdad, porque permite ser cotejada con aquellas cosas interiores al mundo ficcional que su discurso designa. Al combinarse estas propiedades en una sola voz narrativa se da lugar a una actitud dual frente a lo relatado, que no puede resolver la tensión entre la *objetividad* de la experiencia narrada y la *subjetividad* de la conciencia del personaje que experimenta [1]. El lector permanece en incertidumbre.

Esta contradicción de cualidades de la voz narrativa se suma a su vez a la contradicción de cualidades de los fenómenos que se presentan, en un cruce que da lugar a dos posibles modalidades temáticas de lo fantástico. Si los hechos ocurrieron efectivamente tal como son presentados por el narrador, y debe sostenerse una total confianza en la voz narrativa, entonces la realidad está regida por leyes desconocidas por el hombre -el lector y el personaje-, contiene elementos sobrenaturales que su aparato perceptivo no le permite conocer, por lo que esta conciencia perceptiva ya no resulta confiable. Este conjunto de contenidos que problematizan la *mirada* es definido por Todorov como los *temas del yo*. En cambio, si la realidad es tal como la conoce el hombre -el lector y el personaje-, y debe sostenerse una total confianza en el aparato de percepción, entonces los hechos que presenta el narrador son falsos, debe desconfiarse del discurso del narrador, y el lenguaje no resulta un instrumento válido para alcanzar un verdadero conocimiento de la realidad. Este otro conjunto temático que problematiza el *lenguaje* es definido como los *temas del tú*.

Rosemary Jackson, en una revisión de la propuesta de Todorov, hace de esta compleja *inestabilidad narrativa* el centro de lo fantástico como *modo* literario (1986: 32). Entender lo fantástico como modo permite introducir el factor diacrónico en su estudio y advertir las peculiaridades de cada variante genérica según los determinantes históricos.

Al analizar el surgimiento del fantástico en el siglo diecinueve, Jackson señala que el núcleo de incertidumbre reside en el problema de la Verdad. Ya sea sometiendo a interrogación la visión o el lenguaje, el fantástico actúa socavando todo supuesto del que se pueda seguir *una* verdad, toda posibilidad de fijar *una* realidad y adjudicarle *un* significado. Es la visión unitaria de la realidad lo que subvierte el fantástico decimonónico, introduciendo el principio de lo *dialógico* para desbaratar la conciencia monológica positivista:

...lo fantástico es un modo de escritura que introduce un diálogo con lo «real» e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial (...) el *fantasy* es «dialógico» al cuestionar las miradas simples o unitarias. (1986: 33,34)

Desde esta perspectiva dialógica, la propuesta de Rosalba Campra analiza las posibilidades de inserción de la voz del otro y su representación en el discurso fantástico.

Al igual que Todorov, Campra considera que lo que define en principio al fantástico es el efecto de desconcierto que genera la trasgresión de los límites entre dos órdenes de realidad, dando coexistencia a lo inconciliable (1991: 51). Y señala que esta ruptura se produce siguiendo un esquema convencional del género, a saber, el esquema de la *irrupción*; el seno del *orden de lo real* es invadido por elementos que pertenecen a un *orden otro, ajeno*. Este tópico se respalda, a su vez, en las convenciones que estructuran la situación comunicativa que tiene lugar en el fantástico; el narrador siempre ubica su perspectiva “*en un espacio homogéneo al de la humanidad*” (1991: 32). Al ser la voz organizadora del relato, el narrador impone la perspectiva humana y sus parámetros de lo “normal” en la distribución de roles, valores y lugares fijos. En el esquema de irrupción -*guerra*- es la dimensión humana la que se ve atacada por lo sobrenatural; el hombre, primera persona gramatical, ocupa el lugar de *víctima* y lo otro, siempre tercera persona, constituye un *agresión malévola* que amenaza el orden de lo real.

Quien habla es un ser humano. Campra advierte que la palabra del otro puede estar referida en el interior del discurso del narrador, pero la voz de lo otro *en estado puro* siempre permanece en la esfera de lo silenciado. En efecto, los casos en que el representante del orden sobrenatural toma la palabra y *se* enuncia en primera persona son casos en donde ha ocurrido un proceso de *reducción de la otredad* (1991: 63). Este ser posee una naturaleza doble que junto a su alteridad indiscutible presenta y proclama rasgos de humanidad. Esta manifestación de lo humano en el otro le otorga la posibilidad de acceso al lenguaje. Sin embargo, la pervivencia de la alteridad sugiere posibilidades inquietantes:

Si tuviéramos la debilidad de escuchar sus razones, ¿no correríamos acaso el riesgo de terminar por cederle totalmente nuestro espacio? ¿No terminaríamos por reconocerlo como uno de nosotros? (1991: 60)

La serie de procedimientos señalados tiene como común denominador el ser reflexiones del lenguaje que se practican desde el lenguaje, es decir, reflexiones metalingüísticas. Patricia Cifre Wibrow, recopilando una buena cantidad de textos y autores que tratan el tema, analiza el carácter que estos procedimientos adquieren con el paso a la Postmodernidad. Es que las características de este nuevo marco cultural, que podrían sintetizarse en el principio de *aceptación* de que “*el mundo es caótico, contradictorio y multiforme*” (2005: 51), imprimen necesariamente una nueva impronta a la metaficción.

Patricia Waugh, citada por Cifre Wibrow, entiende que la aparición de estos procedimientos en la modernidad introduce una fuerte perturbación relacionada con la conciencia de “*la naturaleza altamente problemática del signo y de la representación*” (2005: 55). Pero el paso a la postmodernidad ha despejado el carácter problemático y perturbador de estas reflexiones, dado que los mismos discursos que significan lo real han *asumido* en su propio centro los conflictos e imposibilidades de la representación:

...en el transcurso de las últimas décadas esa sensibilidad lingüística moderna se ha visto reforzada por una nueva y más marcada predisposición de los discursos a aceptar sus propias limitaciones hasta el punto de tematizarlas abiertamente... (2005: 55)

Frankenstein o la otra cara del lenguaje Una antítesis discursiva como efecto fantástico. Análisis de *Frankenstein*

José Amícola señala que lo que caracteriza estructuralmente a *Frankenstein* es una *construcción desconcertante del hilo narrativo* (2003: 105). Y efectivamente esto se advierte al reconocer una multiplicación de las instancias narrativas en tres voces diferentes que mantienen entre sí complejas articulaciones de inclusión y relativa autonomía.

En principio, los enunciados de los personajes guardan una relación de sucesivo encajonamiento. Walton introduce en sus anotaciones las palabras de Frankenstein que introducen en su relato las palabras del monstruo. Esta organización en niveles observa un ordenamiento jerárquico según el grado de verosimilitud que se adjudica a los discursos.

El nivel narrativo más general, que tiene a Walton como voz organizadora, presenta ciertas *marcas* que le adjudican mayor credibilidad. A diferencia de los dos restantes, el discurso de Walton es escrito, se constituye bajo la forma de géneros discursivos extraliterarios, la carta y la crónica o diario de viaje, favoritos del realismo racional del siglo dieciocho; el propio Walton señala explícitamente que la escritura responde al afán de *registrar* los sucesos que se le presentan [2], e incluso expresa la búsqueda de *fidelidad* en ese registro [3]. Estas indicaciones imprimen un indudable carácter *objetivo* y sugieren una consideración del discurso de Walton en tanto *documento*.

El segundo nivel narrativo corresponde al relato oral de Frankenstein, que es presentado por su narrador como *relato ejemplar*. Al establecer una comparación entre los comienzos de la carrera intelectual de Walton con los inicios de su propio recorrido científico, Frankenstein indica las instrucciones de lectura que caracterizan a este tipo textual [4]. Su condición autobiográfica tiene un fuerte sesgo subjetivo, con lo cual este discurso pierde la impersonalidad del documento, mitigando su credibilidad. No obstante ello, la *utilidad* formativa [5] con que su narrador lo caracteriza le devuelve ciertos visos de objetividad.

Finalmente, el nivel narrativo de mayor subordinación corresponde a la palabra del monstruo, el personaje más inverosímil de la novela por su proximidad con el orden sobrenatural. El discurso del monstruo es presentado explícitamente con una mayor carga de subjetividad. Se expone abiertamente que se trata de un *pedido* [6], se declara su finalidad *persuasiva*, se expresa incluso la intención de buscar estrategias retóricas para conmover al oyente [7]. Esta caracterización del parlamento del monstruo, de valoraciones y propósitos claramente personales, reduce su confiabilidad.

Las diferentes voces, entonces, se organizan en relación con la credibilidad que se les otorga. Sin embargo, si por un lado el texto indica esta posible relación de determinación jerárquica entre los discursos de los personajes, por otro lado se encarga también de ofrecer una suerte de equiparación que los desliga entre sí, imprimiéndoles cierto grado de autonomía. Y es que cada personaje sostiene la enunciación de su discurso desde una primera persona, es decir, asume la función narrativa de sus propias aseveraciones. Así se plantea una primera contradicción estructural irresoluble.

Pero el uso sucesivo de la primera persona es también indicio de una contradicción mayor, concerniente al carácter fantástico de la novela. En *Frankenstein* lo que resulta ambiguo no son los hechos que podrían relacionarse con lo sobrenatural. El gigantesco y horrible monstruo existe y es creado y abandonado por el estudiante de medicina Víctor Frankenstein; es esta criatura la que asesina a los allegados de su creador. Ninguno de los personajes deja margen alguno para dudar de la veracidad de estos elementos temáticos. En cambio, el foco de incertidumbre aparece en torno a la naturaleza de esos hechos *según es interpretada y explicada en los discursos* de los diferentes narradores-personajes. Desde este punto de vista es posible una revisión de la estructura narrativa, no atendiendo ya a la manera en que son presentados los discursos -que, como se vio, responde a un esquema de subordinación- sino a la forma en que efectivamente se desarrollan.

Existe, en primer lugar, una diferencia notable entre el discurso de Walton y el de los otros dos personajes, y es su relación con los hechos *fácticos*. Mientras que Frankenstein y su monstruo hablan de sí mismos, de los sucesos que determinaron la suerte de ambos, viéndose mutuamente involucrados en la vida del otro, Walton habla de *hechos de lenguaje*. Es decir, el capitán inglés sólo puede referirse al discurso de los otros que hablan de la realidad, y no a esa realidad por vía directa. A Walton se le presentan los hechos casi de la misma manera que a quien lee la novela, como hechos *de lenguaje*, por lo que este primer nivel narrativo funciona como una *delegación del papel del lector*.

En el seno de este marco narrativo se insertan dos discursos equivalentes que proponen una interpretación opuesta de los mismos acontecimientos. El uso de la primera persona en los discursos incluidos actúa desbaratando toda disposición jerárquica, y envistiéndolos de la credibilidad que inspira la instancia narrativa; pero es también su simétrico funcionamiento retórico, guiado por intereses personales, lo que los hace poco confiables en igual medida.

Un mismo trazado rige la organización discursiva que sostienen Frankenstein y su monstruo. El eje central en función del cual se construyen consiste en una *solicitud* hacia otro personaje, son discursos que *piden*. En función de este requerimiento, disponen su argumentación como un relato de autojustificación, en el que se asevera cierta inocencia -en oposición a los hechos que se llevan a cabo-, se construye una imagen de sí mismo acorde a la índole de la solicitud y se afirma la maldad del otro. A través de esta sólida construcción argumentativa se logra invertir la estimación negativa que tendría aquello que se solicita, pasando a ser algo positivo, virtuoso.

Si bien Frankenstein presenta su narración a Walton como relato ejemplar, en rigor encubre un pedido -que incluso podría advertirse en estado latente desde el comienzo de su enunciación [8] -: que Walton jure dar muerte al monstruo. El requerimiento es ostensiblemente un acto criminal. Y según los hechos efectivos que conoce el destinatario de su argumentación, este extraño ginebrino persigue a un hombre -quien huye de él- con el objetivo de darle muerte. Para justificar sus propósitos, Frankenstein despliega un relato en el que se adjudica un rol de víctima del infortunio y denuncia los males que se han desatado en el mundo al concebir a su monstruosa criatura. Este posicionamiento resulta ampliamente propicio por diferentes aspectos. Hacer proclama de una desventura *sin par* [9] tiene un efecto persuasivo inmediato en Walton, moviéndolo a la compasión [10] ; imputar el mal a su criatura [11] pero procurando con esmero conservar bajo su persona la responsabilidad ante los hechos [12] es la manera más eficaz de sostener su corrección moral. En cada nuevo episodio fatídico consignado en su discurso -a saber, el asesinato de William y, por extensión, la muerte de Justine, el homicidio de Clerval, el de Elizabeth y, por extensión, el fallecimiento de Frankenstein padre- se repiten las mismas observaciones. Incluso Frankenstein extiende en sus consideraciones los alcances de esta amenaza funesta a la humanidad entera. En consecuencia, logra presentar el asesinato de la criatura no tanto como una venganza personal sino como la mayor expresión de su responsabilidad moral ante los hombres.

El monstruo demanda de su creador la confección de una compañera con iguales características monstruosas. Los hechos fácticos lo presentan como un criminal, ya que sobre él pesa la muerte de William y, por extensión, la de Justine. Si el monstruo es una criatura malévola, como sugieren los acontecimientos - conviene recordar que en ningún momento son denegados o puestos en observación-, su requerimiento consistiría en un acto nefasto, al generar un nuevo agente del mal y posibilitar todo un linaje de seres perversos. La criatura, entonces, construye un relato en el que se atenúa su responsabilidad ante los hechos, justificándose detrás del rechazo y la arbitraria crueldad del hombre -y, en primer lugar, de su propio creador-. En la serie de acontecimientos que narra, repite siempre la misma secuencia: el monstruo intenta un acercamiento benevolente al hombre, éste reacciona con rechazo y crueldad injustificada, y en respuesta a esto decide llevar a cabo un acto de venganza. La secuencia conviene doblemente a la criatura. Por un lado, le permite distribuir valoraciones positivas y negativas, subrayadas a su vez por la insistente recurrencia del mismo esquema narrativo: su naturaleza es bondadosa [13] ; es la maldad del hombre lo que lo ha llevado al crimen [14] . Por otro lado, consigue sumar a esa imagen benevolente que da de sí la circunstancia de verse rechazado [15] , en especial por aquel que, como su hacedor, tiene obligaciones morales que bien podrían adaptarse a su solicitud. Es por medio de esta serie de procedimientos evaluativos que el monstruo consigue descartar toda posible amenaza en la invención de una compañera e incluso exponerlo como un deber moral.

El monstruo ha conseguido dar existencia a un discurso que se enfrenta al discurso del hombre. Él también puede *significar* el orden de la realidad, el también puede *decir* lo que las cosas son, y lo hace a partir del único instrumento que permite una *ordenación* de lo real: el lenguaje. En esta organización cosmológica el monstruo no escapa a las reglas de la lengua humana, y construye *su* realidad desde un centro de perspectiva

que observa ciertos parámetros de lo *normal*, es decir, desde una primera persona gramatical. Cuando la criatura se dice *yo*, se dice humano; la adquisición del lenguaje lo ha *humanizado*. Pero el hombre no lo reconoce -es decir, no lo *ve*- como humano. El resto de esa gran primera persona gramatical, la humanidad, sigue actuando en función de concebir a la criatura como un *otro*, adjudicándole la tercera persona. Cuando la criatura advierte este hecho solo puede actuar de una manera, pues ya es demasiado tarde para negar su *yo* [16]. La humanización del monstruo implica, entonces, un movimiento paralelo de inversión. Cuando la criatura les dice *ellos* a los hombres, les dice monstruos; se opera una *monstruificación* del hombre.

En función de esta lectura, es posible revisar una vez más los alcances que tiene el hecho de que tanto Frankenstein cuanto el monstruo sean narradores de sus propios discursos. Asimismo, cuando se destaca la perfecta elocuencia del monstruo, y Frankenstein advierte a Walton con insistencia la eficacia de las habilidades persuasivas de su criatura, parece estar indicando, en rigor, el peligro de su adquisición del lenguaje [17].

Pero las competencias de ambos oradores son magistrales. Los destinatarios de cada discurso indican con insistencia el vigor de los argumentos de los disertantes [18]. Tal es así que la antítesis que se genera entre estos discursos permanece irresoluble hasta el final de la novela. Esto se manifiesta claramente en la actitud *vacilante* de Walton. Este personaje no sólo experimenta una incertidumbre en torno a la veracidad de una versión respecto de la otra, siendo que los argumentos lo han persuadido por igual; también se mantiene indeciso respecto de la veracidad de cada discurso frente a los hechos empíricos que los desmienten. Cuando Walton atiende al discurso de Frankenstein entra en contradicción con el sufrimiento del monstruo por la extinción de su creador [19]. Al atender al discurso del monstruo entra en contradicción con la muerte de Frankenstein, corolario de su recorrido de padecimientos [20].

Frankenstein juega con la relación que existe entre lenguaje y verdad, develando de qué manera la parcialidad propia de todo discurso impide un acceso absoluto, uno, a la realidad. Esto permite denunciar el punto en que toda construcción discursiva es igualmente insegura, ineficaz, falsa. O mejor, que toda versión de los hechos, parcial, contiene *parte de verdad*.

¡Pobres criaturas! o la otra cara de la literatura. Una puesta en abismo de las antítesis discursivas. Análisis de ¡Pobres criaturas!

Si Amícola propone una definición exitosa de la estructura narrativa de *Frankenstein* en una sencilla frase como “*dice-que-alguien-dijo-que-otro-dijo*” (2003; 105), sería mucho más dificultoso tratar de reconstruir en una serie semejante y con igual eficacia la estructura de *¡Pobres criaturas!* Esta última sí se ajustaría, en cambio, a la imagen que este teórico da de la trama de la novela de Mary Shelley cuando la define un “*tejido de relatos como un patchwork novelístico*” (105). Es que, si bien Alasdair Gray, en su complejo juego de relaciones intertextuales, retoma los principios constructivos de la obra de Shelley -a saber, el procedimiento del relato enmarcado y el de la contradicción de discursos-, los multiplica, despliega y enrevesa su acción en un grado tal que da lugar a una apretada *urdimbre* de discursos, variando y extendiendo notablemente sus efectos simbólicos.

Podría sintetizarse ese movimiento de expansión en el uso de los procedimientos apuntados en función de las direcciones hacia las cuales son llevados. El centro de *¡Pobres criaturas!* es la novela dentro de la novela, es decir, los *Episodios de la juventud de un funcionario de salud pública*, de Archibald McCandless; el resto de los textos, en despliegue helicoidal, se afirman en torno suyo. Partiendo de este centro, entonces, se pueden advertir nuevas ocurrencias de estas técnicas tanto en un nivel *interior* como *exterior* a dicho texto. Esta diferenciación no es ociosa, dado que en cada uno de estos niveles los conjuntos de oposiciones discursivas operan de manera diferente y asimismo sus efectos son otros.

Oposiciones discursivas del interior: desaparición de la incertidumbre.

La narración de McCandless se ve interrumpida hacia los capítulos centrales por la introducción de dos relatos enmarcados, las cartas de Duncan Wedderburn y de Bella Baxter. Cartas que se presentan como testimonios de los mismos hechos -el viaje/huída de estos dos personajes, en que recorren Europa-, pero desde perspectivas diferentes. Aquí, como en *Frankenstein*, los mismos hechos son confirmados por ambos discursos [21], mientras que es el *sentido* de estos hechos lo que difiere notablemente. Pero, a su vez, las relaciones que dispone la introducción de estos textos y el tratamiento que reciben impide reducir su efecto a un mero desacuerdo interno.

Wedderburn construye una interpretación que reúne tanto supersticiones como profecías apocalípticas de la Biblia para lograr adjudicar sentido a una serie de hechos *fácticos* separados: las extenuantes prácticas sexuales de Bella [22], su inagotable vigor [23], la cicatriz de su cabeza [24], el hecho de que Godwin supiera de la huida de Bella y finalmente el descubrimiento -ya de vuelta del viaje- de que Bella *es* Victoria Blessington [25]. En su explicación, Bella ha sido Victoria y todas las mujeres satánicas de la historia de la humanidad, que son alistadas para la perdición del hombre por el propio Lucifer, modernamente encarnado en Godwin Baxter, quien le ha dado vida a su criatura una vez muerta Lady Blessington, lo que ocasionó la cicatriz de su cabeza.

Son sólo los sucesos contemporáneos al viaje los que se presentan con otro sentido en la carta de Bella. En líneas generales, ella naturaliza y minimiza lo que para Wedderburn resulta extraordinario: desatiende casi por completo los episodios sexuales [26], poniendo su atención en otros aspectos de su viaje; devela que ha aprendido a dormir con los ojos abiertos y en movimiento [27]; respecto de la cicatriz, Bella reproduce naturalmente la versión que conoce por Godwin, en la que un accidente automovilístico en el que fallecieron sus padres le dejó esa marca en la cabeza.

Pero, en rigor, tanto las características de la relación entre Godwin y su sobrina como el descubrimiento de la identidad de Victoria y Bella no se oponen a una explicación que se sostenga en la otra carta sino a la que en los capítulos precedentes le revela el creador de Bella, Godwin Baxter, al propio McCandless. El funcionamiento de oposición de discursos actúa de manera semejante; los hechos no son negados sino interpretados desde dos marcos discursivos diferentes. Wedderburn lee los hechos, les adjudica valoración desde el discurso supersticioso/religioso. Godwin explica la creación de Bella desde el discurso científico, y su relación con ella desde los valores de una moral liberal.

La oposición de versiones tiene un notable efecto cómico e irónico. Wedderburn es presentado como un “*maníaco*”; su discurso está despreciado casi desde el inicio, mediante las reiteradas intervenciones con que Godwin sintetiza el contenido de la carta, repudiando el estilo; las grotescas exageraciones en que incurre hacia el final presentan argumentos que carecen por completo de rigor lógico, aún aquellos que son planteados “*fría y lógicamente*” [28]. Pese a estas exageraciones, la disposición valorativa con que se tratan las palabras de Wedderburn no reside en la locura de los hechos que presenta, que no son otros que los hechos efectivos afirmados también en la versión opuesta; lo que se expresa es que sus conjeturas interpretativas y sus valoraciones son realizadas desde un *paradigma discursivo erróneo*.

Este juego de oposiciones discursivas *del interior* es notoriamente distinto al de la novela de Shelley. Y ello radica en que si bien ambas versiones pueden sostenerse, como en *Frankenstein*, la introducción del factor de tratamiento calificativo a los discursos de los personajes -y por extensión, a esos grandes discursos desde los que operan, los ideológicos- establece una diferenciación entre las versiones; existe una versión *mejor* que otra, es decir, *ideológicamente mejor*. Lo que propone esta resolución de la controversia es que ante una realidad fáctica indudable, sólo existe una perspectiva ideológica correcta. O bien, a una certidumbre empírica debe seguir una *certidumbre ideológica*. Esto aparece disimulado detrás de la ironía en el conflicto discursivo entre Wedderburn y Bella/Godwin, pero está presente. El desmerecimiento de la perspectiva que adopta el primero es el desmerecimiento a una concepción de la mujer como portadora del mal en la tierra, característica del mito bíblico del pecado original; así como también de la moral burguesa tradicional, que ve un hecho de total transgresión en la elección de una mujer comprometida que decide viajar con su amante, consentido incluso por su protector. Es la perspectiva moral liberal la que resulta sostenida como una actitud de mayor *integridad ideológica, mejor*.

Las oposiciones discursivas restantes, ya no tan irónicas y de una profundidad filosófica mayor, operan del modo señalado, aunque no constituyen un enfrentamiento entre versiones enunciadas por narradores sucesivos. Sin embargo, el efecto de confianza y de una suerte de responsabilidad enunciativa -que, según se describió, caracteriza a este tipo de discurso- no se mitiga. La preponderancia de la estructura dialogal permite que esta significación se mantenga, a la vez que corrobora la centralidad que asume este procedimiento en la novela.

En su carta, al igual que la criatura de Frankenstein cuenta a su creador, Bella relata el proceso de su formación intelectual. Esta ocasión involucra una serie de oposiciones entre diferentes versiones de la realidad, es decir, diferentes definiciones *ideológicas* de lo real y de la actitud que debe tenerse frente a los hechos fácticos. Las perspectivas encontradas se representan en las prédicas del Dr. Hooker, misionero de un optimista protestantismo evangelizador, los argumentos de Mr. Astley, embajador del paradigma del capitalismo industrial imperialista, y de la propia Bella, quien finalmente se ubica bajo la doctrina socialista. A lo largo de sucesivas oposiciones (Hooker discute con Astley, Bella cuestiona a Hooker, Bella se opone a Astley), Bella logra dismantelar los argumentos de los otros disertadores y señalar la falta de integridad de sus discursos [29]. El socialismo que finalmente abraza Bella como su propio marco discursivo [30], y que en sus reflexiones es adjudicado en parte también a su protector -con lo que se vuelve a conformar el binomio Bella/Godwin- [31], resulta sostenido como una ideología más íntegra, mejor.

La última confrontación discursiva de este tipo se da en el capítulo 22, en el que se sostienen dos versiones contrapuestas acerca de la identidad de Bella-Victoria. Luego de reconstruir la historia que llevó a Lady

Blessington al suicidio, Bella decide cuál de las dos versiones, ambas verdaderas, le resulta *ideológicamente* mejor. Al expresar su decisión *definitiva*, en el agradecimiento a cada uno de los disertantes Bella señala su inclinación por la moral liberal como determinante de su elección, formándose una vez más el binomio Bella/Godwin [32].

Oposiciones discursivas del exterior: la verdad de los discursos.

El prólogo de Alasdair Gray refiere el hallazgo de las memorias de Archibald McCandless y una carta autobiográfica de Victoria McCandless, esposa del escritor, que impugna las afirmaciones del libro, calificándolo como una “*ficción*” que “*deformaba la realidad*” (298), y presenta otra versión de los hechos. A la controversia entre estos textos se superpone otro nivel de oposiciones. Gray avala desde el prólogo y las “*Notas críticas e históricas*” la versión del discurso de McCandless, pero también reseña como contrapartida la opinión del historiador Michael Donnelly, que respalda la carta de Victoria. Las diferentes voces, por lo tanto, no se expresan en independencia de las versiones restantes, sino que se refieren mutuamente, se critican, impugnando y verificando las versiones de los otros. Por lo que, si bien formalmente los discursos son autónomos, existe una estructura lógica desde la que aparecen entrecruzados *diacrónicamente*: Victoria reniega de la versión de McCandless, una vez ha fallecido éste; Gray y Donnelly contestan desde el presente la enmienda de Victoria. Se conforma, entonces, un doble binomio (Gray/McCandless y Donnelly/Victoria) cuyos discursos, en relación de oposición, disputan de igual modo por ser sostenidos en tanto *verdades históricas*.

La incertidumbre que plantea esta controversia permanece irresuelta, y las dos versiones pueden sostenerse con igual grado de credibilidad. Pero si en la novela de Shelley la incertidumbre permanece en el *mundo representado*, y sólo por un mecanismo de identificación se extiende al lector, en *¡Pobres criaturas!* la separación con el mundo extraliterario no se habilita. En efecto, esta presencia de la figura del autor desconcierta al lector, básicamente por el hecho de que con él debe avenirse también su mundo, es decir, el propio *mundo del lector*. De hecho, no sólo se inscribe Alasdair Gray, si no también el discrepante Donnelly, colaborador de la conservadora Elspeth King, ambos historiadores *reales* del museo de historia local Abbot House de Dunfermline [33]. Por lo tanto, esta imposibilidad de diferenciar las versiones no afecta al lector en tanto analogía con su propia realidad, sino que le *concierna directamente* al instalarse en el seno de su realidad.

Por otro lado, si en *Frankenstein* no se logra disipar la vacilación entre las dos versiones fundamentalmente por el tratamiento con hechos *de lenguaje*, *¡Pobres criaturas!* extrema las posibilidades críticas de este juego de incertidumbre al proponer la posibilidad de acceder a los hechos *fácticos*. Mientras Walton -delegado del lector- permanece ajeno a los hechos que le son referidos, Gray decide inmiscuirse y buscar datos *reales* que le revelen una verdad [34]. En función de ello, introduce un cuerpo de datos históricos -hechos documentados, notas enciclopédicas, notas periodísticas, grabados de la época, mapas- que le permite realizar validaciones de la historia de McCandless y refutaciones de la versión de su esposa. Sin embargo, estos datos no consiguen verificar por completo al texto que respaldan, y no alcanzan mayores efectos que las refutaciones de Victoria McCandless, por lo que ambos discursos mantienen por igual su grado de verdad y sus puntos oscuros. Por lo tanto el acceso a los hechos históricos verifica a ambas versiones por igual, no representa un dato que permita distinguir la verdad de las versiones.

Alasdair Gray problematiza la delimitación tradicional entre los géneros discursivos respecto del acceso a la *verdad* fáctica, o bien, el carácter de construcción discursiva que tanto la Literatura cuanto la Historia comparten. Escritor de literatura, se preocupa por sostener que también por la vía de este otro tipo discursivo se puede acceder a los mismos hechos fácticos, que ambos son representaciones diferentes de una misma realidad. En efecto, las reiteradas oposiciones discursivas presentes en la novela de McCandless permiten representar del mismo modo que la carta de su esposa tanto las opciones ideológicas y morales de Bella-Victoria como los discursos patriarcales que rigen la sociedad de la época; hecho que parece advertir Gray, al señalar las virtudes del relato de su defendido [35]. La *deformación* de la realidad que Victoria imputa a su esposo, por tanto, es definitivamente *algo que cree ella* [36].

¡Pobres criaturas! juega paródicamente con los atributos que se suele otorgar a estos campos discursivos, validando con datos históricos propios del discurso enciclopédico una historia a todas luces ficcional, objetando la verosimilitud de un relato creíble, y hasta continuando la *narración* de la vida del personaje femenino de ambos relatos en una de sus notas históricas. Este remedo de formas genéricas objetivas que expresan creaciones ficcionales permite denunciar el punto en que toda construcción discursiva es igualmente insegura, ineficaz, falsa. O mejor -y esto constituye la afirmación más osada de la obra-, que la verdad, sosiego del hombre, *también* es la verdad de la ficción.

Lo problemático del lenguaje. A modo de conclusión...

Frankenstein denuncia la ineludible jerarquización del punto de vista que comporta el lenguaje, su parcialidad, como un estorbo para alcanzar la verdad. *¡Pobres criaturas!* denuncia la errónea jerarquía con que se envisten ciertos tipos de construcciones discursivas que se pretenden accesos privilegiados a la verdad, lo cual resulta un estorbo para alcanzar la verdad desde otros acercamientos de igual validez. Ambas novelas ponen en discusión el carácter problemático que presenta el lenguaje como aproximaciones a la verdad, delatan las insuficiencias del lenguaje.

Como un *juego de indecibilidad* (Amícola 2003; 103), solo existen hechos de lenguaje que se desmienten entre sí, discursos que se pronuncian para ser tachados por otros discursos. Explicaciones autosuficientes que develan su insuficiencia. Construcciones lingüísticas que al invertirse, como reflejadas en un espejo, develan su funcionamiento arbitrario, *humanizando* lo monstruoso y *monstruificando* lo humano. Discursos que, valorados inversamente como enfoques privilegiados, develan su funcionamiento arbitrario, *ficcionalizando* lo histórico e *historificando* lo ficcional.

Lenguaje que denuncia la tiranía del lenguaje.

Bibliografía.

Amícola, José (2003): "Soñar un castillo: El gótico y la diferencia sexual (Londres, 1764)", *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo, Rosario.

Campra, Rosalía (1991): "Los silencios del texto en la literatura fantástica", *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Siruela, Madrid

Cifre Wibrow, Patricia: "Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos", *Revista Anthropos. Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, n°208, pp 50-58.

Gray, Alasdair (1996): *¡Pobres criaturas! Episodios de la juventud del Dr. Archibald McCandless, funcionario de salud pública*. Anagrama, Barcelona.

Jackson, Rosemary (1986): "El modo fantástico", *Fantasy. Literatura y subversión*. Catálogos, Buenos Aires.

Shelley, Mary W (2006): *Frankenstein*. Colihue, Buenos Aires.

Todorov, Tzvetan (1980): *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora, México DF.

Notas.

[1] "la palabra es objeto de desconfianza (...) sin embargo, dado el hecho de que no están introducidos por un discurso distinto del discurso del narrador, les concedemos todavía una paradójica confianza" (Todorov 1980; 69)

[2] "Nos ha ocurrido un accidente tan curioso que no puedo evitar registrarlo" (Shelley 2006; 17); "Continuaré mi diario sobre el desconocido a intervalos, cuando tenga nuevos incidentes que registrar." (21); "He resuelto registrar todas las noches, mientras no tenga otra tarea, lo que me haya contado durante el día..." (25).

[3] Walton se propone un registro del relato de Frankenstein "en palabras que se acerquen a las suyas todo lo posible" (25).

- [4] *“Busca el conocimiento y la sabiduría, como yo los busque antes; y espero fervientemente que el cumplimiento de sus deseos no se transforme en una serpiente venenosa, como ocurrió en mi caso”, (24).*
- [5] *“No sé si el relato de mis desventuras le será útil (...) Creo que los extraños incidentes que contiene van a proporcionarle una visión de la naturaleza que puede enriquecer sus facultades y su entendimiento” (24).*
- [6] El monstruo dice a Frankenstein *“Cumple tu deber conmigo (...) Si aceptas mis condiciones, dejaré en paz a todos; pero si te rehúsas, saciaré las quijadas de la muerte...”, “...seré sumiso y dócil ante mi natural rey y señor, si desempeñas tu parte, la cual me debes” (109); “...tú habrás escuchado mi historia y podrás decidir. De ti depende...” (111).*
- [7] *“¿Cómo puedo conmoverte? Ningún ruego te hará ver con ojo favorable a tu criatura, que implora tu bondad y compasión”, “Deja que tu compasión te persuada y no me desprecies. Escucha mi relato: cuando lo hayas escuchado, abandóname o compadéceme...” (110).*
- [8] *“...mi destino está casi cumplido. Espero una última cosa, después de la cual reposaré en paz” (24).* A la luz de la posterior formulación de su pedido, esta última cosa que espera Frankenstein puede ser vista también como el juramento de Walton, teniendo en cuenta la reciente experiencia que lo llevó al borde de la muerte.
- [9] (24); *“Nadie puede imaginar la angustia que sufrí durante el resto de esa noche...” (81); “...las palabras no pueden llegar a sugerir ni una sombra de la tristeza absoluta que me asaltó en ese momento...” (91).*
- [10] Walton señala este efecto en dos ocasiones: *“su dolor profundo y constante me llena de simpatía y compasión”, “Me causa admiración y piedad en medida extraordinaria” (p.21).*
- [11] *“¡Ay!, había soltado al mundo un perverso desgraciado cuyo placer consistía en matar y hacer sufrir” (81); “¿Podía dejarlos a merced de la malicia del demonio...?” (99).*
- [12] *“...en lugar de la paz de conciencia que me permitía mirar el pasado (...) el remordimiento y la pesada culpa me poseían...” (97); “...yo habría sido el primero en ocultar mi dolor (...) si el remordimiento no hubiera impregnado de amargura todas mis sensaciones” (98); “El remordimiento sofocaba toda esperanza” (99).*
- [13] Además de los actos bondadosos que lleva a cabo -a saber, la recolección de leña para la familia de campesinos en cuyo cobertizo habita, o el rescate de la niña que cae en el río-, el monstruo se caracteriza como un ser que aprendió a *“admirar las virtudes y a despreciar los vicios de la humanidad” (137); “Admiraba la virtud y los buenos sentimientos y amaba las nobles maneras y los encantadores rasgos de mis campesinos...” (130); “...la benevolencia y la generosidad estaban siempre ante mí, inspirándome el deseo de convertirme en actor de esa animada escena en donde se invocaban y ejercían tantas cualidades admirables” (137).*
- [14] *“No había ni uno entre los miles de hombres existentes que me brindara su ayuda o compasión; ¿y yo debía ser bondadoso con mis enemigos? No: en ese momento le declaré la guerra a la especie...”, (147); “¿Así recompensaban mi bondad! Había salvado a un ser humano de la destrucción y, como recompensa debía retorcerme ahora por el miserable dolor de una herida...”, (151); “¿No debo entonces odiar a los que me aborrecen?” (110).*
- [15] *“...yo estoy solo y me detestan” (140); “En todas partes veo una felicidad de la que sólo yo estoy excluido irrevocablemente” (110); “Estoy solo y triste; el hombre no se asociará conmigo” (154).*
- [16] *“¿Qué extraña es la naturaleza del conocimiento! Se aferra al espíritu, apenas lo toca, como un musgo a una piedra. A veces deseaba sacudirme todas las ideas y todos los sentimientos; pero aprendí que había sólo una forma de superar la sensación de dolor, y era la muerte...” (130).*
- [17] *“Es elocuente y persuasivo; y una vez sus palabras tuvieron dominio sobre mi corazón; pero no le crea (...) No lo escuche...” (228).*
- [18] Frankenstein señala las destrezas de su criatura: *“...sentía que en su argumentación había algo de justicia. Su relato y los sentimientos que manifestaba ahora lo mostraban como una criatura de delicadas sensaciones...” (156); “Sus palabras surtían un extraño efecto sobre mí” (157).*

Walton destaca las facultades retóricas de su huésped: "...es un espíritu muy culto; y cuando habla, aunque elige las palabras con arte refinado, éstas fluyen con inigualable elocuencia y rapidez" (21); "Su elocuencia es potente y conmovedora: cuando cuenta un incidente patético o se empeña en producir pasiones de piedad o de amor, no puedo escucharlo sin que me broten lágrimas" (230); "Hasta los marineros sienten el poder de su elocuencia; cuando habla, ellos ya no desesperan; levanta sus energías, y mientras escuchan su voz, creen que las vastas montañas de hielo son hormigueros que la decisión humana puede demoler" (233).

- [19] "Su voz parecía ahogarse. Mis primeros impulsos, que me habían indicado el deber de cumplir la última voluntad de mi amigo con la destrucción de su adversario, se habían suspendido ahora en una mezcla de curiosidad y compasión" (239).
- [20] "Al principio me conmovieron sus quejas de infelicidad; pero cuando recordé lo que Frankenstein había dicho de su elocuencia y persuasión, y cuando volví a ver el cuerpo inanimado de mi amigo, la indignación se avivó nuevamente" (240).
- [21] De hecho, esto le señala Godwin a McCandless antes de leerle la segunda carta: "...la carta de Bella confirma la mayor parte de la carta de él..." (Gray 1996; 131).
- [22] "Yo era suficiente hombre para ella, pero el ritmo era tremendo" (112).
- [23] "Mis agotadoras vigiliias las pasaba siempre de noche y en la cama con una mujer que jamás dormía, así que durante el día yo dormitaba todo el tiempo (...) decidí evitarlo de un modo fácil: ¡AGOTAR a Bella! Casi puedo escuchar cómo en su horrenda garganta hace erupción el diabólico estruendo de su carcajada ante la locura de esta idea, Mr. Baxter" (115).
- [24] "Esa cicatriz extrañamente regular que le circunda el cráneo debajo del cabello... ¡SI ES UNA CICATRIZ, Mr. Baxter!" (118).
- [25] "Ahora sé quien es su sobrina, Mr. Baxter (...) para el general Blessington fue Victoria Hattersley (...) El desastre matrimonial del general no fue aireado por la prensa, pero los abogados tenemos otras fuentes de información, y a través de ellas he descubierto su secreto" (123).
- [26] "Tan raudos como el viento, fuimos en coche al tren / y vagón de cortinas donde los dos casamos, / casamos y casamos hasta llegar a Londres (...) Tú jamás has casado, God, así que tal vez / no sepas que ocho horas de eso le quita al hombre / muy más de lo que puede dar sin un descanso" (135).
- [27] "Así aprendí a dormir con los ojos abiertos. / y pronto pude hacerlo aun estando de pie / o corriendo a algún sitio, cogida de su brazo. / Creo que respondía en sueños a sus preguntas..."(138).
- [28] Luego de presentar de tal modo la serie de equivalencias entre las "Profecías bíblicas" y los "Hechos modernos" que rodean a Baxter y a Bella, en la séptima, al no poder encontrar un correlato en la vida de Bella, expresa "no sé que pueda ser exactamente (...) pero si usted y yo nos encontramos podríamos seguramente discutir este punto y descubrir algo" (125, 126).
- [29] Dice al Dr. Hooker, antes de que este abandone el barco: "-¿Y que hubiera hecho Jesús si NO hubiese podido devolverles la vista? -le pregunté-. ¿Habría pasado de largo, como un mal samaritano?" (177). De Harry Astley señala "...es malo porque goza viendo cuán cruelmente actúan y sufren los hombres, quiere convencerme de que el mal es necesario" (178); si bien logra posteriormente separar a Astley de su discurso, la valoración que aplica este paradigma se sigue sosteniendo.
- [30] "Todo el mundo debería tener una concha acogedora alrededor, un buen abrigo con monedas en los bolsillos. Debo de ser socialista." (187).
- [31] "Tu memoria me ha mantenido alejados el horror y los sollozos porque tú eres mejor que el Dr. Hooker y Harry Astley juntos. Tú nunca has dicho que la crueldad a los indefensos es buena o inevitable o indiferente" (187).
- [32] "...no vale la pena una vida sin libertad para elegir (...) Gracias por remendarme, God, y por haberme dado un hogar que no es una prisión. Seguiré viviendo aquí." (257, 258).
- [33] Hecho que se consigna en la página de datos de la edición, en el párrafo de agradecimientos (6).

[34] “Sólo había una respuesta a esto: también yo debía convertirme en historiador” (14).

[35] “Como Boswell, el discreto McCandless deja que su narración acoja las cartas de otros que muestran a su personaje desde un ángulo distinto, y así termina por pintarnos una sociedad entera”, op.cit., p.14.

[36] En un gesto irónico, Alasdair Gray hace decir con mucha ambigüedad a Victoria: “Durante sus últimas semanas, cuando se reía entre dientes leyéndolo, lo que le hacía gracia era ver cuán ingeniosamente su ficción deformaba la realidad. O eso creo yo”, op.cit., p. 297, 298. Además de sugerir que Victoria se equivoca al no atender al ostensible carácter cómico del libro de McCandless, la salvedad que introduce Victoria también puede ser aplicada a su aseveración de que la ficción de su esposo deforma la realidad.

© Rodrigo Sáez 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario