

Violeta Mercader: la Nueva Galatea de Ana Clavel

GERARDO VEGA SÁNCHEZ | ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA NÚM. 2, UNAM

Resumen

Los mitos de creación se han concentrado en la figura masculina como protagonista de estas tradiciones orales. Sin embargo, en el arte también existe una exploración sobre las variantes en la relación creador y creatura. Cuando el varón, en su afán por alcanzar niveles supremos de inteligencia o perfección, experimenta con el más grande acto de los dioses creadores (dotar de vida a un ser femenino), aporta uno de los mitos de creación más singulares para el arte: el mito de Galatea.

Ana Clavel retoma este tema en *Las Violetas son flores del Deseo* (2007) y como un *spin-off* del cuento fantástico “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández, le da una vuelta de tuerca a esa conflictiva relación de personajes. Al mismo tiempo, el personaje de Violeta Mercader, se inserta en la larga tradición de ginoides aparecidos en la cultura popular de nuestros días.

Abstract

Creation myths have focused on the male figure as the protagonist of these oral traditions. However, in art there is also an exploration of the variants in the creator and creature relationship. When the male, in his eagerness to reach supreme levels of intelligence or perfection, experiments with the greatest act of the creator gods (giving life to a female being), he contributes one of the most unique creation myths to art: the Galatean myth.

Ana Clavel takes up this theme in *Las Violetas son flores del Deseo* (2007) and as a spin-off of the fantastic tale “Las Hortensias”, by Felisberto Hernández, she gives a twist to that conflictive relationship of characters. At the same time, the character of Violeta Mercader is part of the long tradition of gynoids that have appeared in popular culture today.

Palabras clave: ginoides, narrativa mexicana contemporánea, Galatea, literatura fantástica, ciencia ficción.

Keywords: gynoids, contemporary Mexican narrative, Galatea, fantastic literature, science fiction.

Para citar este artículo: Vega Sánchez, Gerardo, "Violeta Mercader: la Nueva Galatea de Ana Clavel", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 101-111.

Si fue una ofensa contra nuestro propio orgullo el que se nos comparase con un simio, ahora ya nos hemos repuesto de ello; y es una ofensa aún mayor ser comparado a una máquina.

Norbert Wiener

Desde la antigüedad, las alegorías y símbolos contenidos en los mitos han sido adoptados como corsés culturales de control social. Un rasgo consustancial de las culturas antiguas fue la instauración de imágenes, como primigenia forma de lenguaje, para moldear comportamientos garantes del funcionamiento colectivo y hasta el provecho de los privilegiados; sabemos que lamentablemente estos referentes culturales, traducidos como epítetos o estereotipos, han sido el detonante de la intolerancia y la discriminación. Ya no mencionaré, por conocidos, los momentos en que los sectores vulnerables han visto minados su derecho de pertenencia y realización integral por debido a la marginación que conllevan los arquetipos; la obviedad estriba en la asignación de rasgos sociales que la mitología va transformando en costumbres y, con el desgaste de los buenos propósitos, los consolida en dogmas difíciles de cambiar o de romper; sin embargo, cuando esto último ocurre estamos en presencia de un hecho heroico. En la reciente, pero añeja lucha por reevaluar a los sectores vulnerados por los estereotipos, recupero en este breve estudio al género femenino no con el objetivo de poner dedos sobre llagas que no cierran, o para aprovecharme de la inercia impulsada por asuntos de políticas e ideologías. Más bien para recapitular algunos referentes que me sirvan como hilos comunes para ordenar mis impresiones acerca de un estereotipo cultural del cine y la literatura.

Dentro de los sectores férreamente determinados por mitos culturales, encontramos al género femenino; sus posibilidades de creatividad y desarrollo social –aún en pleno siglo XXI– permanecen prisioneras de los avasallantes sistemas mediáticos de control. Como apuntaba Carmen Naranjo, a principios de los años ochenta:

[...] el principal problema de la mujer reside en las actividades de la sociedad misma que, por tradiciones, costumbres, reglas de observancia corriente, no admiten aún los principios legales que la igualan.

[...] el sustento cultural favorece todo el camino hacia la superación en el hombre y todo el detenimiento real de la mujer, enclaustrada en actitudes tradicionales que le han confiado un papel secundario dentro de la escena que enfoca la existencia completa de los grupos humanos.¹

La mitología oral adquiere su consolidación tras materializarse en el texto escrito que con recurrencia aporta imágenes y símbolos: cuando el literato construye sólidamente a sus personajes consigue la persistencia de éstos en el recuerdo de los lectores, aun mucho después de terminada la lectura. Así pues, como sustento de la cultura, la palabra escrita ha llegado a establecer ordenanzas inmutables y el otrora mito cultural se convierte, a lontananza, en tradición literaria. Una de ellas, denominadora común de to-

dos los pueblos antiguos, reúne los mitos culturales de creación humana propiciada por la intercesión divina: conocemos distintas historias antiguas relativas al origen de nuestra especie debido a la inspiración y obra de un ser supremo apremiado por contar con un administrador digno de confianza (el varón) que además resguarde y explote los bienes terrenales recién inventados por su creador. Para el pensamiento occidental, el Adán bíblico representa el más conocido.

Algunos resabios de los mitos de creación subyacen en la temática de la invención de autómatas humanoides por injerencia creativa de los propios seres humanos. La tradición de procrear entes de apariencia casi humana mediante procedimientos no biológicos –sean científicos o mágicos– ha sido explotada en diferentes narraciones principalmente después del periodo romántico: los autores de estos textos establecen y vislumbran las complejas relaciones entre el creador y su creatura –un vínculo que la ciencia actual define como sinergia entre el *Homo syntheticus* y el *Homo sapiens*– o juzgan las deformaciones patológicas de la ciencia, reveladas en los retorcidos propósitos de estos procreadores artificiales. En estas narraciones, la necesidad de un defensor ante los peligros, la ambición de mayores conocimientos, de poderes ilimitados, de control supremo, el deseo de mejorar a una especie humana –débil e imperfecta desde su diseño original, según los pensamientos de los protagonistas– o el simple alarde de supremacía tecnológica, suelen servir como los principales motivos para experimentar con la construcción de modelos parecidos al hombre. Sirvan como ejemplos capitales

¹ Carmen Naranjo (comp.). “Mitos culturales de la mujer”, en vv. AA. *La mujer y el desarrollo. La mujer y la cultura: antología*, UNICEF-SEP-Diana, México, 1981 (SEP-Setentas. 316), pp. 10-11.

de esta tradición *El Golem de Praga* de Meyrink y *Frankenstein* de Shelley. En estas narraciones, el humanoide o protohumano simboliza el tremendo poder de la libertad frente a los miedos cotidianos; parafraseo las palabras de Potocki al decir que estas creaturas surgen de una terrible necesidad humana de encontrar la palabra adecuada, la cifra exacta para conjurar el rigor de la muerte; aunque llevar la contraria a *Lex natura* casi siempre provoca la pérdida de control sobre las creaturas y el castigo para los creadores.

Sin embargo, dentro de esta tradición subyace otra más interesante: la creación de *ginoïdes*² u organismos artificiales con forma de mujer. Acerca del atractivo que ejerce la mujer artificial dentro de las manifestaciones culturales, opina Montserrat Hormigós Vaquero que:

Otro arquetipo sobre la feminidad muy extendido es el de la mujer construida por el hombre y, por ello, mucho más perfecta que la mujer natural [...]. Estas mujeres artificiales suplen lo que más se ama o, lo que es lo mismo, lo que más se teme, son imágenes ideales que el hombre crea para su propio disfrute. Ya se sabe que el cuerpo femenino ha sido utilizado

como vasija e icono que el hombre ha llenado a su antojo a lo largo de siglos de historia y que, en la actualidad, el sexo-género femenino está moldeado por las tecnologías de poder.³

Uno de los primeros textos en expresar el mito del autómatas femenino diseñado por un humano, y piedra angular para entender la línea tradicional de escritos sobre la creación artificial, es la historia de Pigmalión y Galatea. Su origen literario, hallado en la *Metamorfosis* ovidiana, contiene un argumento familiar para el lector: Tras un prolongado celibato, originado por su ira contra las pervertidas y criminales Propéidas, el ofendido Pigmalión esculpe admirablemente a una inigualable mujer en marfil y se enamora enfermizamente de la estatua; Venus obra el prodigio de dar vida a Galatea y posibilita la boda de la pareja. Si hablamos de escritos clásicos, éstos han inspirado múltiples arquetipos femeninos tales como Eva, con su carga mítica de dependencia e impulsividad, o María, símbolo de maternidad y suprema virtud; podemos recordar otros estereotipos literarios femeninos: Pandora, Elena, Sofía, Penélope, Beatriz, Dulcinea, sólo por citar los más recurridos, antes del ominoso etcétera. Galatea mitifica culturalmente a la creatura moldeada por la determinación varonil; su nombre representa desde entonces a la mujer cuya vida queda completamente a expensas de los deseos

² En oposición a la etimología *androïde*, Isaac Asimov explica el uso de los términos *ginecoïde*, *ginoïde* o *ginoïdal*: "Un robot con apariencia de mujer se opone a *androïde* (que es masculino); así pues, *ginecoïde* (en femenino) se refiere a una hembra o mujer. ¿Ahora comprenden por qué llamar «*androïde*» a un robot mujer demuestra una ignorancia etimológica?" Tomado de Isaac Asimov. *New guide to Science*, Basic Books Inc., N. Y., 1984, p. 866. La traducción es mía.

³ Montserrat Hormigós Vaquero. "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino", en Antonio José Navarro (ed.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002 (Intempestivas, 6), p. 160.

exacerbados de su creador. El mito de Galatea replantea la tradición literaria de creación divina, principalmente la versión judeo-cristiana. Confrontada a la génesis bíblica, la de Galatea manifiesta una intención distinta a la del creador original: mientras que el dios occidental proyecta su imagen perfecta como modelo sobre la creatura humana de varón, Pigmalión se propone el objetivo jactancioso de esculpir a una mujer mucho más impecable que aquellas inventadas por las divinidades griegas.

Simbólicamente, el mito cultural de Galatea contiene un erotismo psicopatológico. En palabras de Juan Eduardo Cirlot⁴, la creación de muñecas se interpreta como una desviación del instinto maternal o una regresión al estado infantil de quien las crea; el paciente enfermo se proyecta en el juguete creado y procura ocultar a su muñeca. El mito de Galatea también conlleva esa patología del varón que intenta usurpar la procreación biológica y suplanta la cópula natural mediante el artificio de la ciencia y la tecnología. La tradición literaria de Galatea contiene una alegoría de la creación artística y de la vanagloria de los creadores: el colmo de la egolatría llega a su cenit cuando el artista padece la locura de la contemplación amorosa que lo orilla a ansiar enloquecidamente la vida para su creatura. La soberbia de los creadores parte de su certeza de saberse superiores, intelectualmente, al resto de los hombres y del riesgo que implica la creación; como refiere Norbert Wiener:

Están de acuerdo [los creadores] en que el milagro de transustanciación puede solamente ser realizado por un sacerdote debidamente ordenado. Más aún, están de acuerdo en que tal sacerdote nunca perderá el poder de realizar el milagro, aunque si es degradado lo realiza con el peligro cierto de condenación.⁵

Si el mito cultural de Galatea, para mal, establece una figura femenina sumisa y depediente de las decisiones de su creador, la tradición literaria posromántica de las gínoides nos revela una imagen renovada del personaje clásico, a la que llamo *Nueva Galatea*. La tradición de la Nueva Galatea adquiere auge con las vanguardias artísticas del siglo xx; como ejemplo recuerdo las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico, que denuncian:

[...] aquel vacío psíquico de la condición humana en la era tecnológica [con la] utilización del maniquí como significante del proceso mediante el cual la máquina rige a la sociedad moderna, en la que el hombre sufre una transformación mimética al convertirse también en máquina y perder el sentido humano de su propia existencia.⁶

Bajo este mismo concepto, el cine expresionista muestra a la más famosa ginoide en *Metropolis* de Fritz Lang (1927): *Futura* –réplica de María, la protagonista– que

⁴ Joan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, 10ª. ed., Siruela, Madrid, 2006, p. 323.

⁵ Norbert Wiener. *Dios y Golem*, S. A., 5ª. ed. Siglo XXI, México, 1998, p. 42.

⁶ Olga Sáenz. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, UNAM, México, 1990 (Monografías del arte, 19), pp. 52-53.

escapa del control de su creador y provoca el caos social y estructural de la ciudad moderna. El cine de ciencia ficción ha aportado una gran cantidad de mujeres artificiales: basta con mencionar a las replicantes sexuales en *Blade Runner* (1991), la sensualizada máquina asesina de *Terminator 3* (2004), los *cyborg* femeninos y hogareños de cintas como *The Stepford wives* (1975 y 2004), o las audaces rebeldes biomecánicas de *The Matrix* (1999), pasando por mitos refuncionalizados, bajo las luces eléctricas y la música pop de la década de los ochenta, como *Mannequin* (1987) y la serie televisiva *Weird Science* (1994); también cuentan las Galateas virtuales de *Simone* (2003), *Her* (2013) y las violentas ginoides de *Ex Machina* (2015), hasta la pequeña psicópata *M3GAN* (2023).

Al pensar en ciencia ficción, de inmediato llega a nuestra mente la imagen de máquinas, robots y humanoides. Llega a nuestra memoria Isaac Asimov y sus múltiples narraciones sobre la posibilidad de vida artificial y sus complicaciones. En la mayoría de sus historias el protagonista pertenece a esa estirpe robótica que lamenta profundamente su inferioridad con respecto a la especie humana, motivo que lo llevará a cometer actos que procuran o atentan contra la humanidad. Respecto a los creadores humanos que participan en estas obras, muchos de ellos preconizan la tecnología y sus ventajas por encima de lo natural. La creatura artificial vista como un nuevo esclavo garantiza un desempeño más práctico y económico que los sirvientes orgánicos. La idea queda expuesta en *R. U. R. (Ro-*

bots universales de Rossum) de Karel Čapek (1919) bajo el siguiente razonamiento:

[...] el hombre no es predecible ni confiable [y] en el hecho de que las máquinas no tengan las limitaciones humanas en cuanto a velocidad y precisión, hay un motivo [:] Es el deseo de evitar la responsabilidad personal de una decisión peligrosa o desastrosa colocando la responsabilidad en otra parte: [...] en un dispositivo mecánico que no es posible comprender completamente, pero cuya objetividad se da por supuesta.

[...] El esclavo de la lámpara [el robot] no plantea reivindicaciones. No pide un día libre por semana o un aparato de televisión en el cuarto de los sirvientes. De hecho, no pide cuarto de sirvientes en lo absoluto, sino que aparece de la nada cuando se frota la lámpara. [...] vuestro esclavo nunca os hará recriminaciones, ni siquiera con una furtiva mirada inquisitoria. Ahora sois libre de tomar el rumbo a que vuestro destino quiera llevaros.⁷

Fuera de los límites de la ciencia ficción literaria, la narrativa fantástica hereda el mayor número de ginoides que comparten las características de la Nueva Galatea: las inolvidables Olimpia de Hoffmann, Mabelina de Arqueles Vela, Celedonia de Bacarisse, Proserpina de Torres Bodet, la Venus mecánica de Díaz Fernández; entre las vanguardistas. Sin olvidar a las protagonistas anónimas de “Anuncio”, “Parábola del trueque” o “Una mujer amaestrada” de Arreola; a Faustine, la ginoide virtual de Bioy Casares; más

⁷ Wiener. *Op. cit.*, pp. 44-45.

adelante aparecerá Tanya von Brashlitz de Bukowski. Y principalmente a “Las Hortensias” de Felisberto Hernández. Esta última narración le sirvió como pretexto literario a Ana Clavel, en su novela *Las Violetas son flores del deseo*, para explicar el sentido nuevo que adquiere el asunto de una mujer artificial que ha sido inventada por un varón. Hago notar que los libros que abordan a la Nueva Galatea han sido escritos en su mayoría por escritores varones siendo, nuestra escritora, una de las pocas mujeres que abordan el argumento⁸. La historia gira en torno de Julián Mercader, heredero de una fábrica de muñecas convencionales que, inspirado por el deseo obsesivo que siente por su hija Violeta, decide transformar su producción en series de ginoides, diseñadas a partir de la imagen de la adolescente: “[...] muñecas de tamaño natural, de cuerpos púberes y virginales con las cuales consumir, para decirlo de una vez, una ensoñada violación silenciosa, sin consecuencias [...]”⁹. Así Mercader se enfrenta a sus oscuros temores y tentaciones, en busca de la perfección de sus Violetas, instruido e impulsado por el enigmático Klaus Wagner, resonante de personajes alemanes como el siniestro abogado Coppelius de

Der Sandmann de E. T. A. Hoffmann, o el perverso C. A. Rotwang, *Der Erfinder*, en *Metropolis*. A lo largo de la novela se entretajan las historias de ambos creadores para mostrar el origen de sus pasiones ocultas y su manera de darles rienda suelta, sin que ello les provoque daños morales o materiales. No obstante, cuando las creaturas de Mercader llaman la atención de clientes internacionales, también atraen a una misteriosa secta que tiene “[...] como propósito limpiar el pecado de la lujuria del mundo, librarlo de las tinieblas de la carne y dar paso a la luz de la pureza más absoluta [...]” (p. 118). Esta oscura sociedad amenaza de muerte a Mercader para que desista de fabricar más ginoides.

La narración corre a cargo del propio Mercader mientras espera que su sentencia se consuma a manos de su propia creatura. Argumentalmente, uno de los momentos más comunes en las historias de seres creados por humanos, resulta ser el enfrentamiento y extinción del creador a manos del humanoide; a pesar de que la ciencia y la religión coinciden ahora en que la robótica clínica —es decir el uso de prótesis— habilita o potencia la vida humana para prolongar su existencia, aún existen discrepancias acerca de los beneficios de las tecnologías genética y cibernética: el debate más sólido sigue centrándose en la clonación humana considerada como una experimentación ética y moralmente inapropiada, hasta herética. Así mismo, desde los primeros textos en que aparecen autómatas contruidos por hombres, se exponen los riesgos, consecuencias y hasta las penitencias de la procreación artificial. La mayoría

⁸ El cuento “La muñeca menor” de Rosario Ferré también retoma a la Nueva Galatea y es la única narración que he encontrado, en español, que prosigue la tradición de la ginoide. Y, aunque no aborda el tema de las ginoides en un sentido estricto de lo que hablo, la *Andrèida* de Asunción Izquierdo Albiñana, o Ana Mairena, podría pertenecer a esta tradición.

⁹ Ana Clavel. *Las Violetas son flores del deseo*, Alfaguara, México, 2007, p. 111. Las posteriores citas al texto indicarán, entre paréntesis, la página de donde fueron extraídas.

de estos textos literarios mantienen una sinonimia entre la creación y el castigo divino; tal equivalencia se funda en la perspectiva moral determinada por mitos culturales en los que la vanagloria y la egolatría resultan severos pecados que condenarán a los creadores de autómatas. Ya desde textos clásicos como la Biblia, aparecen sentencias contra la sacrílega creación de ídolos artificiales:

[...] las costumbres de los gentiles son vanidad: un madero del bosque, obra de manos del maestro que con el hacha lo cortó, con plata y oro lo embellece, con clavos y a martillazos los sujeta para que no se menee. Son como espantajos de pepinar, que ni hablan. Tienen que ser transportados, porque no andan. No les tengáis miedo, que no hacen ni bien ni mal.

Todos a la par son estúpidos y necios lección de madera la que dan los ídolos.

[...] (Así le diréis: «Los dioses que no hicieron el cielo ni la tierra serán exterminados de la tierra y de debajo del cielo.»)

[...] Todo hombre es torpe para comprender, se vergüenza del ídolo todo platero, porque sus estatuas son una mentira y no hay espíritu en ellas. Vanidad son, cosa ridícula; al tiempo de su visita perecerán [...]. (Jr., 10)

El texto bíblico condena la creación artificial y sentencia que el castigo divino caiga implacable sobre el creador humano y qué mejor instrumento de justicia divina que su propia creatura se vuelva contra el humano. La pérdida del control sobre el autó-

mata —es decir, cuando la creatura adquiere independencia y control sobre sus decisiones— confirma la imperfección de los eternos pigmaliones: nadie puede cometer la blasfemia de igualar a la divinidad sin el riesgo de condenarse mortalmente: He aquí la enseñanza fundamental de la creación surgida de un humano. Desde ese momento previo a su fin, Mercader hace la retrospectiva y reconoce que “[...] abrirse al deseo es una condena: tarde o temprano buscaremos saciar la sed —para unos momentos más tarde volver a padecerla” (p. 9).

La creación de ginoides resulta de una psicopatología infantil que, en el Julián Mercader, encuentra su origen en su convivencia constante, desde muy pequeño, con grupos de mujeres condicionadas y sometidas por los mitos culturales. Ese contacto, tanto en su casa como en la escuela, provoca que el protagonista, inconscientemente, busque perpetuar los cánones sociales falocráticos:

—Le gustan mucho las muñecas a tu hijo —dijo Klaus [...].

—Mientras le gusten para verlas y no porque quiera ser una muñeca... —dijo [mi padre].

—No debes preocuparte, Julián. Tu hijo es de los nuestros [...].

[...] También mis tías, la abuela, mamá misma [celebraron] mi “travesura” [...]:

—Es todo un hombrecito. Aún no cumple los seis años y ya dispone como un señor. Se ve que va a salir a su padre... (pp. 20-21)

Pese a la imposición social de imitar al padre, el unigénito Julián Mercader carece de la atención paterna; la indiferencia de Julián (el padre) se ve suplantada por su

hijo mediante diversas figuras: con las mujeres de la familia, con las muñecas y, principalmente, con Klaus. La ausencia paterna se desvía, por parte del hijo, hacia la búsqueda de la acostumbrada cercanía del colectivo femenino, concretando la suplantación del padre con la fabricación de las Violetas replicadas. En la tradición de la Nueva Galatea, el creador busca sobreponerse a la ausencia de figura paterna fijándose el objetivo revanchista de superar los hechos del maestro. Intrínsecamente, el creador ambiciona mejorar los logros y trabajos que el padre realizó; por esa razón, desde su infancia Julián Mercader busca superar las expectativas de sus preceptores: Anaya, Klaus, Horacio-Felisberto Hernández y al propio Julián padre. Sin embargo, como castigo al desafío de los superiores, la condena del creador Mercader resulta inevitable.

Otro punto interesante de la tradición literaria de la Nueva Galatea se centra en la relación establecida entre el creador y su creatura: ésta revela complejos vínculos de amor y desamor, entre dependencia y rebelión. En todas las historias de autómatas, el creador niega la presencia de sentimientos en su creatura para perdonarse él mismo por el atentado divino de crear vida artificial. En otras palabras, el creador presupone que su creatura, al carecer de emociones y albedrío, actuará únicamente bajo las indicaciones de él. No obstante, para rematar estas narraciones, la creatura demuestra sorpresivamente que ha adquirido la capacidad de razonar decidir y actuar. La creatura aprende a rebelarse contra una autoridad que, abstraída por su labor creativa, no se responsabiliza del acto creativo ni ha sabido

ocuparse de una correcta crianza. La noción de haber sido creada irresponsablemente se convierte en sentimientos de haber sido abandonada y traicionada. Al llegar a ese punto, la creatura reprocha enérgicamente a su creador, con palabras o hechos contundentes, el descuido emocional en que se halla inmersa. La frustración por tales exigencias las expresa así Julián Mercader:

[...] Pero yo no me daba abasto: eran ya cinco [Violetas] y no podía cumplirle a cada una, darles su ración de atenciones y cuidados. A su modo silencioso me lo hacían saber: un descendimiento de párpados inesperado, el movimiento lateral de un rostro como negándose a participar en los rituales y los juegos. También comenzaban a encelarse y a reclamarme. Entonces, por fin, entendí su petición secreta: debía compartirlas, asignarles un padre y un hombre para cada una de ellas [...]. (pp. 94-95)

De esta manera, la Nueva Galatea defiende su derecho a la existencia; se rebela por que se asume como un individuo valioso protegido por la ley universal de todo lo creado. Bajo ese elemental precepto de la vida, le exige a su creador que cumpla con la obligación de concluir óptimamente su trabajo de formación. En ese momento los roles se invierten: quien ordena y establece las condiciones es la Nueva Galatea, y el eterno Pigmalión se convierte en su sirviente. Violeta Mercader defiende celosamente su individualidad y reclama un trato distinto de las de su misma especie, como explica el narrador:

[...] dos muñecas exigieron para sí una identidad y un secreto propios [...]. Ambas eran Violetas pero, como suele pasar con las muñecas y las mujeres en general, muy pronto se hicieron notar y reclamaron un trato diferente. Aquélla [...] resulto ser una Violeta ingobernable por lo que había que someterla siempre de pie [...]. La otra [...], a esa había que castigarla de manera diferente: contemplarla celosa de la imagen gemela que en el espejo se burlaba de sus confusiones [...]. (p. 98)

Sin escapatoria alguna, el creador tiene que escarmentar y asumir su fracaso; no tiene la capacidad de rebatir los argumentos de su criatura y reconoce que tampoco puede deshacerse de ella. En medio de la desesperación, asfixiado por los reclamos de sus Violetas, dice Julián:

[...] Aún no sabía lo que haría con ellas: eran demasiadas para mí y las que ya tenía no tolerarían una traición. Y la traición es una veleidad del alma para la que se necesita fuerza y determinación, facultades que yo no tenía [...] (p. 112).

Julián Mercader, como todos los creadores, sabe que la única alternativa para redimirse es mediante la justicia poética que imparte la muerte; sin una imagen superior que lo respalde o consecuente, sabedor de que la colectividad aplasta al individuo y de que la Nueva Galatea se convertirá en un mecanismo de ejecución, el creador asume con resignación sus últimos momentos y escucha la voz sentenciosa que le dice: “[...] Nada en nuestra vida es fortuito, aunque desconozcamos el sentido del rompe-

cabezas, todo termina encajando en el lugar propicio” (p. 130).

Lamentablemente la caída del creador arrastra también a la criatura, quien quedará envuelta en una atmósfera de vacío, con un futuro incierto, aunque no por ello desesperanzador. En medio de su aparente perdición, la Nueva Galatea suele adquirir la experiencia, independencia y autonomía que irresponsablemente su creador le negó. En este sentido la Galatea de hoy no replica más la imagen de Eliza Doolittle, la humilde florista de Bernard Shaw, ni a Rosenda, la burda campesina de José Rubén Romero: ambas mujeres aleccionadas, sometidas y dependientes por la instrucción del mentor. La Nueva Galatea, en la imagen de Violeta Mercader, adquiere los conocimientos alejada de quien la formó; su experiencia está construida bajo sus propias necesidades intelectuales que, incluso, superan la vana expectativa para la que fue creada. Más cercana al espíritu rebelde, dominante y peligroso de la *Lolita* de Nabokov, esta Galatea refuncionalizada nos propone una alegoría –muy renovada– de la mujer que sabe renacer de sus cenizas, con la fortaleza obtenida mediante un proceso de desprendimiento de las ataduras y una humanización que la eleva del rango de muñeca, “[...] de objeto ritual [...]” en palabras del narrador, al nivel de una triunfante Sibila (dignamente por encima de ninfas y de Lamias) que, independiente y desafiante, orquesta el ceremonial de la vida y de la muerte. La Nueva Galatea ya no se considera la resultante de las fallas de la vanagloria: se ha transformado en el acierto de sí misma, libre y enajenada de todo para corregir los errores del

pasado. La justicia que Violeta Mercader impone al final de la novela no responde a intereses particulares ni a mitológicos cultos moralistas, está sustentada en la justicia de la razón universal; aquélla que sostiene que todos los seres con forma humana –sin importar la materia de su hechura– ocupan un lugar de consideración en el mundo, plenos de facultades y derechos irrevocables. Cuando el creador se reconoce vencido ante leyes supremas e implacables, sólo le queda asumir la pena capital y colocar el cuello ante la guillotina que su propia creatura hará caer. No me queda más que finalizar estos breves discernimientos con las últimas palabras elocuentes y resignadas de Julián Mercader que redondean la superioridad letal que su creatura mantiene ya sobre él:

Ya se aproxima mi hada. Mi ninfa del bosque.
Mi amazona. Mi sacerdotisa. Su aroma dulce y
cruel remonta las oquedades del sueño [...]. Sus
ojos son hipnóticos [...]. Su deseo frontal empuña
ahora el filo luminoso de mi propia alborada.
No será eterna esta noche. (p. 135).

La novela de Ana Clavel resulta una ficción que conecta con los ancestrales deseos de control, de esos que el vulgo llama también fantasías: ser dioses para crear y controlar. El de esta novela es un universo de seres femeninos que existen sólo en los sueños reprimidos y que provienen del mundo de las ninfas. El personaje de Violeta Mercader bien pudiera ser aquella Telfusa con la que Apolo habló y que posteriormente lo engañó para enviarlo a Delfos. Pero ella no es la que muere en el acto de cobrar justicia: es ella la que ahora derrumbará las

rocas sobre los dioses y que tomará en prenda el nombre de su creador (así como el dios griego se hizo llamar Apolo Telfusio, tras acabar con la ninfa) en una inversión de los hechos que canta el himno homérico. Violeta Mercader y sus replicantes se mueven en el mundo de las nínfulas demoniacas (uso el calificativo que Nabokov acuña para esas Nuevas Galateas) que atraían a los dioses para pisar la tierra (símbolo de ellas mismas) y poseerlas. Ninfas y personajes mitológicos que, como concluyera Roberto Calasso, son los portadores de clarividencias terribles para los humanos; seres que cuando son poseídos o molestados, otorgan conocimientos funestos que llevan a su poseedor a la locura y, finalmente, hasta la muerte de quien los posee.

Bibliografía

- Asimov, Isaac. *New guide to Science*. N. Y., Basic Books Inc., 1984.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2006.
- Clavel, Ana. *Las violetas son flores del deseo*. México, Alfaguara, 2007.
- Hormigós Vaquero, Montserrat. "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino" en *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, Valdemar, 2002.
- Naranjo, Carmen (comp.). "Mitos culturales de la mujer", en *La mujer y el desarrollo. Mujer y la cultura: antología*. México, UNICEF-SEPDIANA, 1981.
- Sáenz, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México, UNAM, 1990.
- Wiener, Norbert. *Dios y Golem*, S. A. México, Siglo XXI, 1998.

