

De la venganza, a propósito de un ensayo de Antonio Candido

Jorge RUEDAS DE LA SERNA

Éste es en parte el drama del Conde de Monte Cristo, hijo de su siglo, patriarca de los *self-made-men*, quien ignora la solidaridad y la igualdad, y que conoce tan sólo la subordinación y la dependencia requeridas también por su terrible sadismo.

ANTONIO CANDIDO

La reciente película *The Count of Monte Cristo* (2002), dirigida por Kevin Reynolds y estelarizada por James Caviezel, como Edmundo Dantés, y Dagmara Dominczyk, como la hermosa Mercedes, tiene un acierto iconográfico especial, a pesar de su anacronismo hollywoodense: el descenso del Conde de Monte Cristo en un enorme globo aerostático del tipo que en 1783 hizo volar en Versalles el inventor Jacques Montgolfier ante Luis XVI y su corte. El globo, de cuyas cuerdas doradas penden varios acróbatas, desciende lentamente sobre la terraza del impresionante palacio de Monte Cristo en el *quartier des Champs-Élysées*, ante la estupefacta mirada de la aristocracia parisense, y en medio de la cual se hallan sus más odiados enemigos: el fiscal Villefort, que arteramente lo condenó; sus perjuros delatores Danglars y Mondego, pero sobre todo Mercedes, a quien este último traidor desposó después de que Edmundo, su prometido, fuera encarcelado en el tenebroso Castillo de If, catorce años antes.

Cuando la cesta de mimbre descansa sobre la terraza, sale de ella Monte Cristo, y mira fríamente a esa multitud de hombres y mujeres que están a sus pies, una escalinata más abajo, donde él los ha colocado. Simbólicamente la venganza social se ha consumado. Ahora le resta sólo aplicar científica y puntualmente su venganza personal, que desde los tiempos de la prisión fue trazando con rigor matemático y empieza a ejecutar en la mejor parte del libro: el carnaval romano.

Pero, a partir de ese punto, el guión se aparta cada vez más de la historia original, y lleva al héroe por un sendero profiláctico que lo despoja de todas las pulsiones nefastas, repulsivas al espectador medio estadounidense actual, y que, no obstante, fascinaban a los lectores románticos. La novela queda de ese modo convertida en un relato típico del superhombre, al más puro estilo del *self-made-man* de la era de la globalización, con su forzado *bappy end* que destruye por completo la imagen enigmática y sincrética del Conde: ángel y demonio. Para lograr esta metamorfosis, la producción británico-estadounidense hizo una cuidadosa cirugía de la historia original, amputando todo lo que pareciera disolvente, fluido, oscuro y, en fin, subversivo del personaje, empezando por

su orientalismo, su pacto satánico, su sadismo, su crueldad extrema y su descenso ulterior al infierno del calabozo para tranquilizar su conciencia, después de sus horribles y maquinados crímenes.

Y, de manera coherente con toda esta operación *suitable* (*disinfectant operation*) en la figura del Conde, se despoja a la historia de los temas igualmente inconvenientes a la moral dominante: el suicidio, la nauseabunda corrupción de la aristocracia, los crímenes intrafamiliares, como los envenenamientos y el infanticidio. En el otro extremo también se calla el desprendimiento final del Conde que cede a Morrel toda su inmensa fortuna. Y, en obediencia a esa necesidad de adaptación de la historia a un gusto mezquino y comercial, la trama es ridículamente alterada. De acuerdo al cliché de la lucha entre el bueno y el malo, Edmundo se bate con Fernando y le da muerte, y, como todo héroe convencional, se hace merecedor otra vez del amor de Mercedes y de su vástago Alberto, quien, para sorpresa del espectador, resulta ser hijo de Monte Cristo y no del marido de aquella, marido ruin, ciertamente, que ha pasado a mejor vida sin el menor escrúpulo de la viuda.

Nada de esto existe en la novela, en la que Fernando se suicida y Mercedes se retira a vivir con su hijo, envejecida por sus remordimientos, habiendo aceptado la caridad del Conde. En tanto que éste se une a la joven y bella esclava griega Haydée, que había comprado en Constantinopla, y que había servido a sus designios vengadores.

No habría mayor interés en esta trigésima versión filmica de la novela de Alexandre Dumas, a no ser como síntoma del cambio de las expectativas del público actual en relación con las del siglo XIX y gran parte del XX. Para entenderlo con claridad, debo referirme a uno de los más brillantes ensayos del crítico brasileño Antonio Candido: "Monte Cristo o de la venganza", no con el ánimo de glosarlo, sino más bien de describir lo que el excelente ensayo me ha inspirado como su simple lector. En todos sus ensayos Candido descubre en los textos que analiza aspectos claves de la realidad social, que difícilmente podemos ver a simple vista o, incluso, con el auxilio de otras disciplinas y objetos.

Y es que Antonio Candido considera que si no siempre una perspectiva sociológica es pertinente para comprender el sentido profundo de una obra literaria, en otros casos se puede decir que es indispensable, y el *Conde de Monte Cristo* es uno de ellos. Desde este punto de vista interesa —escribe en su libro *Literatura e sociedade*— concebir a la obra dentro de un sistema simbólico de comunicación interhumana, en cuyo proceso intervienen cuatro elementos: "un comunicante, en este caso el artista; un comunicado, o sea, la obra; un comunicando, que es el público al que se dirige; gracias a eso se define el cuarto elemento del proceso, esto es, su efecto".¹ En este sentido, la obra sólo podrá considerarse acabada "en el momento en que repercute y actúa". Por todo ello, advierte, no es conveniente separar la repercusión de la obra de su factura.

El crítico se impone la tarea de estudiar las influencias que la sociedad ejerce sobre la obra, vinculándola a la estructura social en la cual surge (por la posición social del escritor y la configuración de los grupos sociales a los que está dirigida), a los valores e ideologías (por la forma y contenido de la obra) y a las técnicas de comunicación (por la factura y transmisión). De estos hechos (socioculturales) se desprenden los cuatro momentos de la producción, traducidos de la siguiente manera: "a) el artista, bajo el impulso de una necesidad interior, orienta su creación

¹ Antonio Candido, *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965. p. 26. La traducción de las citas es mía.

según los patrones de su época, *b*) escoge ciertos temas, *c*) usa ciertas formas y *d*) la síntesis resultante actúa sobre el medio”.² Por lo que el proceso de producción de la obra literaria es *bitransitivo*; no depende exclusivamente del arbitrio del escritor, aun cuando se trate de la expresión de sus más profundas *emociones*³ y sentimientos individuales. Pero es claro que la autonomía de la obra se da en grados diversos, tanto en la producción como en la recepción, con respecto a su tiempo y a la sociedad. Antonio Candido ve dos grandes grupos de obras, según su tendencia social: las de *agregación* y las de *segregación*. Las primeras se inspiran en la experiencia colectiva, y se sirven de medios comunicativos accesibles al someterse al sistema simbólico vigente, ya establecido. Las segundas buscan renovar el sistema simbólico, a partir de la creación de nuevas formas expresivas, y se dirigen a un público más restringido. Esta discriminación tiene su origen en dos fenómenos sociales básicos: la integración y la diferenciación.

La integración es el conjunto de factores que tienden a acentuar en el individuo o en el grupo la participación en los valores comunes de la sociedad. La diferenciación, al contrario, es el conjunto de los que tienden a acentuar las peculiaridades, las diferencias existentes en unos y otros.⁴

Ambos, añade Candido, son procesos complementarios, y de ellos depende la socialización del hombre. La literatura no escapa, en cuanto fenómeno social, a esta dialéctica, de modo que de su particular modo de equilibrar estas dos tendencias depende en mucho su supervivencia artística. Una obra que se orienta sólo en uno de estos dos sentidos compromete su perdurabilidad y por lo general sucumbe con su tiempo o frente a su tiempo. El caso de la novela de Dumas aquí tratada es un caso ejemplar. Fue confeccionada para ser publicada en folletín, por entregas, y sin duda se trata de una obra de *agregación*, pues por su factura y por su modo de transmisión se orientaba a alcanzar el mayor número posible de lectores. Su impacto y su éxito fueron inmensos. Se reeditó en infinitos periódicos durante un siglo, y se ha publicado en incontables ediciones en todo el mundo. Ha sido llevada al cine más de treinta veces, y se convirtió en una referencia obligada de críticos literarios, sociólogos, historiadores y filósofos. En el conde Nietzsche vio el arquetipo del superhombre moderno. Pero quizás no existe otro ensayo tan penetrante sobre la integridad de la obra como el que escribió Antonio Candido.

“Monte Cristo o de la venganza”⁵

El ensayo se divide en cinco partes, cada una de las cuales representa un ángulo de visión diferente, como si se tratara de un calidoscopio. Las cuatro primeras son inquisiciones sucesivas sobre

² *Ibidem*, p. 25.

³ Antonio Candido escribe *veleidades*, que en portugués significa también “quimeras, fantasías”. En español no se entiende así, por eso prefiero llamarlas *emociones*, que para los psicólogos actuales “involucran un conjunto de cogniciones, actitudes y creencias sobre el mundo”.

⁴ A. Candido, *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*, op. cit., p. 27.

⁵ “Monte Cristo ou da vingança” apareció, en una primera versión, en la *Série Os Cadernos de Cultura*, núm. 10. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação / Ministério da Educação e Saúde, 1952. Posteriormente fue publicado, en su forma definitiva, como capítulo del libro *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1964. Me sirvo aquí de la traducción española de Mária Russoto, publicada en el volumen *Crítica radical*. Caracas, Ayacucho, 1991.

núcleos significativos que parten de una larga e intensa observación del texto. La quinta y última es la visión totalizadora en la que se han integrado todas las anteriores, y en ella se revela el sentido último de la obra. Pero en cada fase la observación no es sólo pasiva. El crítico no se satisface con la mera descripción de los fenómenos, sino que después de haber observado éstos con atención sostenida, pasa a lo que ya Balzac llamaba la *experimentación*,⁶ es decir los somete a una permanente confrontación con sus analogías o contradicciones internas y externas, en un movimiento dialéctico que va necesariamente del texto al contexto y viceversa. En este punto debe tomarse en cuenta que Candido, adelantándose con mucho a la moderna teoría de la recepción literaria, había postulado en su libro, ya citado, *Literatura y sociedad*, lo siguiente:

Hoy sabemos que la integridad de la obra no permite adoptar ninguna de esas visones disociadas; y que sólo la podemos entender fundiendo texto y contexto en una interpretación dialécticamente íntegra, en que tanto el viejo punto de vista que explicaba por los factores externos, cuanto el otro, norteado por la convicción de que la estructura es virtualmente independiente, se combinan como momentos necesarios del proceso interpretativo. Sabemos, aún, que lo *externo* (en el caso, lo social) importa, no como causa, ni como significado, sino como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de la estructura, tornándose, por tanto, *interno*.⁷

En el caso de la novela de folletín, y específicamente en *El Conde de Monte Cristo*, esta concepción es prioritaria. Si *lo social* se ha tornado interno, es decir, si está dentro y no fuera del texto, entendemos que no sólo la posición social del escritor, la configuración de los grupos de receptores, los valores e ideologías, y las formas de transmisión son elementos estructurales internos; es decir repercuten en la factura de la obra, y también dentro del texto está el receptor, el lector. De tal forma que es el texto, siempre, el que debe regir la operación crítica. Ahora, esta operación crítica se orienta conforme a la naturaleza de lo que el texto literario comunica al lector, que no son sólo hechos históricos, conceptos o ideas, sino sobre todo la expresión de las más profundas emociones del autor y que apuntan a la subjetividad y a las intuiciones del lector. Por eso el crítico, en este caso Antonio Candido, después de una intensa y sostenida lectura que ha hecho abstracción de todo lo anteriormente dicho sobre la obra, selecciona un fragmento que, a su parecer, encarna un problema fundamental que irá desmenuzando a partir de esta fase del análisis,⁸ y que, en otro lado, él mismo ha denominado "la inicial sistematización de nuestras intuiciones".⁹ En el caso de esta obra, el fragmento seleccionado y transcrito al comienzo del ensayo es la escena que abre el capítulo primero de la segunda parte, en que Dantés está de pie sobre la roca

⁶ Emilio Zola, "La novela experimental", en *El naturalismo*. Tr. de Jaime Fuster. Barcelona, Eds. Península, 1989. pp. 31-71.

⁷ Candido, *Ibidem*, p. 4.

⁸ Me he referido a esta forma de análisis literario, defendida tanto por Erich Auerbach como por Candido, en mi artículo "El método crítico de Antonio Candido", aparecido en el libro Jorge Ruedas de la Serna, coord., *História e literatura. Homenagem a Antonio Candido*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Memorial da América Latina, 2003. pp. 397-415.

⁹ En el "Prefacio" del libro *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*, editado por Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Anroni Prado. México, Siglo XXI, 2000, p. 14, Antonio Candido escribe: "Personalmente, pienso que el punto de partida del crítico debe ser la sistematización de sus intuiciones, nacidas de una lectura perceptiva, en una especie de aventura men-

que esconde su tesoro, en la isla de Monte Cristo, en medio del océano, y del cual entresaco el siguiente párrafo:

[...] Llevando los ojos a las cosas que lo rodeaban más de cerca, se vio en el pico más alto de la isla cónica —frágil estatua de ese pedestal inmenso. Debajo de él, ningún hombre; a su alrededor, ningún barco: solamente el mar azulado, que venía a estrellarse al pie de la roca, ribeteado de una franja de plata por el choque sempiterno.¹⁰

Esta imagen es un icono central del Romanticismo: el personaje que ha escalado las alturas y desde ahí contempla triunfante el mundo a sus pies. El océano, como dice Candido, representa el mundo y en sus profundidades oculta los más recónditos e ignotos misterios. Oculta también grandes tesoros. Pero Edmundo se sitúa aún más arriba, en la punta de ese alto pináculo. Sólo esa elevación, la más alta sobre el mundo, satisface sus aspiraciones de grandeza. Ahí está erguido y triunfante, en la cima del poder y la riqueza, pero ahí también está solo, se siente aislado, *insularizado*, no ve a nadie en derredor. Ahora, que está a punto de dejar de ser Dantés para convertirse, en un instante, en el Conde de Monte Cristo, apenas descienda a las profundidades de la caverna que está debajo de él, y por tanto en el hombre más rico del mundo, presente ya el vértigo de la soledad y el aislamiento. Por eso esta imagen, que como todas las imágenes verdaderas es plurisémica y contradictoria, resume toda la parábola del libro.

Ahí queda prefigurada también la naturaleza profundamente ambigua del héroe romántico: ángel y demonio, y con ella la revolución estética del romanticismo como la vio Victor Hugo, por vez primera, en el *Prefacio de Cromwell* (1827), cuando el artista descubre que la naturaleza no está hecha sólo de lo apolíneo, de lo angelical, sino también de lo dionisiaco, de todo lo que yace en las profundidades fecundantes de la tierra, de lo feo y lo grotesco también. Lo que está en las alturas, por más elevado que se encuentre, se esteriliza si no es fecundado por lo que está en lo subterráneo, oscuro y amenazante.

Por eso Monte Cristo cuando duda y siente que se debilita su voluntad, antes implacable, tiene que regresar y encerrarse por un momento en el oscuro calabozo del Castillo de If, en donde pasara durante catorce años su brutal ascesis y fuera iniciado en el conocimiento científico, para después practicar su terrible venganza redentora. De esa manera el Conde no se explica sólo por su vertiginoso ascenso a las alturas del poder, sino fundamentalmente por su pacto satánico con las deidades de las tinieblas subterráneas.

Y ahí, en la roca más alta de la isla, está establecido el vínculo irrompible entre esas dos dimensiones: la caverna y el pináculo, y está también vaticinado el destino de la infelicidad que acabará por regresar al Conde, que representó la fuerza romántica de la extralimitación y el desbordamiento de la voluntad individualista, a los cauces de la normalidad contenida por la conven-

tal que depende de la cultura y de la sensibilidad de cada uno. Confieso que incluso en mis trabajos más sistemáticos, siempre procuré mantener esa libertad de impresión, que empeña la opinión del crítico y despierta la resonancia del lector."

¹⁰ Entresaco sólo algunas de las frases más significativas del fragmento que transcribe Antonio Candido al inicio de su ensayo "Monte Cristo o de la venganza", *op. cit.*, p. 104, y que corresponde, como indico, al primer capítulo de la segunda parte de la novela.

ción. Así, el Conde, luego de cumplida su misión, lega a Morrel, su hijo adoptivo, toda su fortuna y emprende como Eneas, en un velero de enorme vela que se pierde en el horizonte, su viaje sin retorno en compañía de la angelical Haydée, como llevado por las alas de ese ángel maravilloso que él había comprado como esclava en Constantinopla, y que hace renacer en su alma endurecida, triste y fría, el suave calor de una nueva y postrera esperanza de amor.

Ese amor senil con una niña no representaba ya el amor que el joven Edmundo Dantés había soñado con Mercedes, y que le habría permitido fundar una familia. No. Ése era un proyecto irrepetible para el Conde, o un proyecto vedado. Él, desde el pacto que hizo con Lucifer, no podía aspirar a esa felicidad. Como a todos los ángeles de Lucifer, o a todos los agentes de la Providencia, le estaba vedado tener descendencia. Y el Conde, al convertirse en uno de ellos, no podía ser la excepción.

Según la creencia medieval, a esos ángeles caídos, que había subvertido Lucifer en el paraíso con la misma pregunta que otrora hizo a Cristo y luego al mismo Conde, la Providencia les había impuesto la imposibilidad de fecundar a las mujeres y consecuentemente la posibilidad de tener hijos.¹¹ Porque esos ángeles que dominaban los secretos del conocimiento científico representaban el gran riesgo de subvertir a la humanidad entera. Sin embargo, sí les enseñaron a las mujeres que tuvieron a su alcance algunos de sus secretos, razón por la cual existen las magas y las brujas que, delatadas, eran condenadas a la hoguera, por sus contactos con Satanás.¹²

Y una de esas mujeres, en la novela, había sido colocada muy estratégicamente como la perversa esposa del procurador del rey, el mismo que había sepultado a Dantés en la terrible mazmorra del castillo de If. Así, esa mujer envenenadora y satánica fue también puesta al servicio de los planes vengadores del Conde, y, como bruja, tuvo que morir llevándose con ella a su hijo, el niño inocente cuya injusta muerte escapaba a los planes de Monte Cristo, y le sembró la duda en el corazón, por vez primera, haciéndolo ir a su antiguo calabozo subterráneo para recuperar de nuevo la seguridad en su misión vengadora y providencial.

Toda esta dimensión de la historia fue mutilada de la lectura que de la obra hizo la película de Reynolds, y por eso el Conde representado por James Caviezel resulta un enano comparado con la figura gigantesca de Monte Cristo en la novela, que inspira la más incondicional admiración del resto de los personajes, de los más ricos y poderosos y de los más pequeños, como los bandidos que, a su paso, agachan la cabeza en actitud de obediencia y sometimiento, e inspira, al mismo tiempo, el más grande temor, como si se tratase de un ser de naturaleza a la vez divina y demoníaca. Y es lo que hasta el mismo adicto Morrel le pregunta: si es un hombre o un dios.

¹¹ Cf. Luis Sala-Molins, "El orden del universo: Dios y el diablo", en *Historia de las ideologías*, t. II. *De la Iglesia al Estado (del siglo IX al XVII)*. México, Premiá Ed., 1981, p. 127. (La Red de Jonás) Ahí, fundado en Santo Tomás de Aquino (*IV Sententias*, I, II, dist. VII y VIII), Sala-Molins escribe sobre la "demonología medieval" lo siguiente: "Resumiendo. Los demonios son infinitos, un tercio de las estrellas del cielo. Su poder es innegable, y su voluntad se obstina en el mal. Bien es verdad, *ex genere suo*, que son capaces de realizar buenas acciones; pero de forma deliberada sólo hacen el mal. Muchos de entre ellos no hacen todo el mal que quisieran. Toman un cuerpo humano que no puede engendrar. Un demonio sucesivamente incubo y súcubo no puede engendrar más. De hacerlo, engendraría a un hombre, ya que operaría *per semen viri*".

¹² *Ibid.*, pp. 125-126. "¿Y Tertulano? Rastreando viejos textos, proclama que los demonios son ángeles que se han precipitado de lo alto de los cielos sobre las hijas de los hombres. Para darles la belleza que no tenían, les revelaron los secretos de la naturaleza, el arte de adornarse, las otras artes, y la astrología. Abandonaron el cielo para contraer esa boda carnal. A los secretos de la naturaleza. La astrología. Pero también las matemáticas. ¿No está prohibido el cielo, dice Tertuliano, tanto para los matemáticos como para sus ángeles?"

El mismo Monte Cristo, que se enorgullece no sin ególatra asombro de cada uno de sus bien calculados y realizados planes, no está plenamente convencido de lo que es. Cree, al fin, que sustituye a Dios en la tierra, y que sus acciones se justifican como mandato divino. Es como un poder desatado sobre el mundo para hacer justicia. Por eso, dice Candido, que en realidad el verdadero personaje de la novela es la Venganza, y en ese sentido la novela resulta ser el primer gran tratado de la venganza, que distingue y resalta al Conde de todos los otros vengadores representados en la literatura, que actúan siempre dominados por su precipitada pasión. La de Monte Cristo, en cambio, debe desarrollarse conforme a un plan demorado, con método y con espantadora paciencia. Todo es cerebral, frío, oportuno y, como se diría hoy, *ejecutado limpiamente* y con gran estilo. El Conde no se mancha las manos de sangre, sino que usa las armas que los otros han ido sembrando con sus propias iniquidades no sólo contra él, sino contra otros seres débiles e inocentes.

Nada escapa a sus conocimientos. El Conde es omnisciente; es como si conociera toda la vida de sus enemigos, como si los hubiese estudiado en cada una de sus miserables acciones, y ninguno de sus secretos le fuera ajeno. Los conoce por fuera y por dentro, conoce su psicología y por tanto se sirve también de sus debilidades. Por eso es siempre un observador atento, no es expansivo. En las grandes reuniones él se dedica, sobre todo, a observar a los personajes. De este modo nada se le escapa. Conoce a quien se oculta detrás de la máscara. Sabe muy bien que bajo la apariencia institucional, rígida e inflexible del procurador, se oculta un hombre aterrado por antiguos crímenes. Entiende claramente por qué, siendo el procurador del rey, y por lo mismo la autoridad más temida, no se atreve a denunciar él mismo los asesinatos que están ocurriendo en su propia casa y dentro de su propia familia, y calcula con pasmosa exactitud el momento *oportunísimo* en que debe asestarle el golpe para destruirlo definitivamente.

Todo ello revela al mismo tiempo el terrible sadismo del inclemente vengador. El castigo, pensaría, debe ser aplicado lenta y dosificadamente; debe ir preparando a la víctima, como si los catorce años que pasó en su espantosa mazmorra debieran traducirse no en una agonía equivalente a catorce horas, o a catorce días o a catorce meses, sino en una agonía equiparable al peso de toda la eternidad. Sus víctimas estaban condenadas a penas eternas, incluso la pobre Mercedes, a quien él había adorado, estaría condenada a sufrir todos los días que le quedaran de vida los atroces remordimientos de su conciencia, dentro de la modesta casa donde él la había amado de joven y donde habían dejado morir de hambre a su padre, mientras ella vivía en un palacio, casada con uno de sus mayores enemigos.

Ahí, sobre todo, se revela la finísima crueldad de la venganza del Conde. Ahí precisamente la lleva, como si se tratase de un acto de caridad, sometiéndola, además, a la humillación de aceptar una modesta suma para satisfacer sus mínimas necesidades. Ahí la quiere tener para siempre, para que vea desde la misma ventana el camino por el que él la veía venir de joven cuando amorosamente la esperaba. Y desde esa ventana verá Mercedes por última vez alejarse al Conde en un navío que se pierde en el horizonte.

El folletín

Uno de los mayores aciertos críticos del ensayo de Antonio Candido fue mostrar cómo esta necesidad de expandir al máximo el tiempo requerido para la ejecución de ese amplio y demorado pro-

yecto, que constituye la unidad de la trama, se vincula a la factura de la novela y a la forma de transmisión del folletín. De acuerdo a la convención clásica, el drama debería economizar al máximo las tensiones para asegurar la solución explosiva que conduciría al espectador a la catarsis. Aquí, en cambio, el relato, nutrido además por las peripecias sin fin de los personajes y el encadenamiento de múltiples episodios subordinados a la historia principal, prolonga la trama y demora el final hasta el límite de lo soportable. Esta expansión, tan *anticlásica*, se explica por los tres factores involucrados en la producción de la obra: el autor, el editor y el lector, los tres interesados en que la historia dure lo más posible, ya que de esto dependerá su éxito:

el primero, por la remuneración, el segundo, por la venta, el tercero, por la prolongación de la emoción. Las tendencias estéticas del Romanticismo, deseoso de movimiento, convergían en este caso con las condiciones económicas de la profesión literaria y con las necesidades psicológicas del nuevo público interesado en el sensacionalismo propiciador de emociones fuertes.¹³

Gramsci, por su parte, al estudiar las novelas italianas y francesas de folletín, considera también que, gracias a ellas el público proletario, que en esos países era ya alfabetizado, comenzó a reclamar productos culturales accesibles, y esta literatura folletinesca le ofrecía, particularmente a la mujer, la posibilidad de evadirse de su mediocre realidad cotidiana, al ver en esas ficciones la tan anhelada esperanza de ascensión social, que implícitamente iba construyendo el nuevo discurso burgués. La joven humilde y hermosa soñaría con que su belleza la transportase a ese mundo principesco que la novela representaba.¹⁴ Por eso, entre más durase la novela, más se prolongaría la ensoñación que la hacía vivir en medio de su muy modesta y oprimente existencia. La mujer se convirtió por eso en el destinatario privilegiado de esa literatura. De ahí, dice Gramsci, que quien decidía qué periódico se compraba era la esposa y no el marido.

Conscientes de ese mercado antes inexplorado, los editores del periódico descubrieron en el folletín un eficaz gancho para aumentar la circulación del periódico, y ello abrió a los escritores, a su vez, un nuevo y competitivo mercado para vender sus productos. Walter Benjamin se refiere a cómo esa nueva demanda del periódico abarató su costo, y lo hizo así más accesible para el público, y cómo fue lucrativo para los escritores, entre los que hubo algunos que ganaron verdaderas fortunas, como fue el caso de Eugène Sue. La producción de estas obras también cambió, pues para poder atender la demanda algunos autores de éxito se vieron en la necesidad de contratar a otros que les servían de amanuenses. De este modo la producción empezó a convertirse en una pequeña industria.¹⁵ Ya *El Conde de Monte Cristo*, como explica Antonio Candido, nació de la colaboración entre Alexandre Dumas y Auguste Maquet, aunque de los tres núcleos a que obedece el plan general, Marsella, Roma y París, la parte de en medio, la de Roma, es la mejor, y se debió íntegramente a Dumas. La tercera parte, dice Candido, compromete bastante la calidad de la novela,

¹³ A. Candido, "Monte Cristo o de la venganza", *op. cit.*, p. 113.

¹⁴ Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*. México, Juan Pablos Editor, 1976, pp. 142-143. (Obras de Gramsci, 4)

¹⁵ Walter Benjamin, en "La bohemia", en "El país del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid, Taurus Ed., 1993. p. 42, narra que autores famosos de folletines, como Alexandre Dumas, Eugène Sue y Alphonse de Lamartine llegaron a ganar sumas fabulosas, y cómo algunos tenían a su servicio escritores menores, que eran quienes en realidad escribían las novelas.

debido, sobre todo, a su prolijidad y a la flojedad y redundancia de diálogos, que demuestran la intención un tanto descarada de *hacer rendir la materia*.

No es impertinente suponer que ya después de la excelente segunda parte, y habiendo tenido gran éxito, los escritores hubieran empezado a sentir la exigencia del editor del periódico, y más allá, de los lectores, de que la novela durase muchos capítulos más. Podemos ver entonces que los factores sociales que se involucran en la producción literaria repercuten en la estructura de la obra, y cómo esos factores están dentro y no fuera del texto y podemos ver igualmente que de la adecuada correlación de esos factores, y del equilibrio entre las tendencias de agregación y segregación, a que está sociológicamente sometida la creación de la obra, depende no sólo su éxito sino también su calidad.

Es un lugar común decir que el escritor debe resistirse a la tiranía del mercado y no someterse dócilmente a su presión para asegurar la calidad de su producto, y esto rige para todas las producciones humanas que se someten a las normas del consumo y la demanda, de las que el arte y la literatura tampoco escapan.

El hombre providencial

Antonio Candido muestra también cómo al tema de la venganza está indisolublemente ligado el tema del providencialismo. En un trecho seleccionado por él, se pone de manifiesto que el deseo más codiciado por el conde era la potestad de “premiar y castigar”, y por poseerla estaba dispuesto a vender su alma a Lucifer. Quiere convertirse en la Providencia, porque —le dice— nunca la ha visto. Lucifer le responde que eso es lo único que no le puede dar, porque ella existe aunque es invisible, pero actúa mediante resortes ocultos y misteriosos. Pero a cambio puede convertirlo en uno de los agentes de esa Providencia, lo que el Conde acepta y dice que si tuviera que volver a empezar volvería a celebrar ese satánico trato.

Así es como nuestro héroe queda investido por ese gran poder que ejercerá fielmente en toda la historia. Se prefigura ahí la idea de la Providencia romántica, que habrá de manifestarse en mil formas como recurso privilegiado del escritor para estremecer al lector. Será la explicación última de la fatalidad que en el momento menos esperado hace nacer el drama y torcer el destino del personaje. Ya la Providencia no se sirve sólo de emisarios celestiales, sino que se aprovecha de todos los que puedan servir a sus proyectos, aunque sus agentes tengan que recurrir a los más siniestros actos y perderse en el camino.

Si esa Providencia romántica a fin de cuentas no se justificara por sus fines redentores sería una versión moderna de la caprichosa e injusta Fortuna, que era ciega. La nueva potestad no lo es. Sabe muy bien lo que pretende y va indefectiblemente a conseguir. Es una Providencia que domina todo el conocimiento científico y domina a la Naturaleza. Por eso puede servirse de quien con venga a sus propósitos, independientemente de que sea santo o perverso, o ateo, o un criminal irredento. Todo puede servir a sus planes, que sólo ella conoce. El Conde la imita a la perfección, y, como ella, se sirve también de todos, con especial predilección de bandoleros y criminales. Uno es el ladrón y asesino Cavalcanti, que le sirve a la perfección para destruir tanto al banquero Danglars, a cuya hija este miserable impostor, haciéndose pasar por príncipe italiano, quería desposar,

como también al procurador Villefort, para asestarle, sobre todo a este último, el golpe definitivo, al servirse, además, para hacer más terrible el escarmiento de la esposa de éste, la envenenadora señora de Villefort. De modo que aunque no de derecho, por el contrato que había celebrado con Lucifer, sí de facto actúa como la misma Providencia.

La figura del Conde viene de ese modo a llenar en la ficción el puesto que había dejado vacante el rey, con el derrumbe de la monarquía.

Agustín Yáñez escribió un ensayo fundamental, en el que dijo que ese vacío obsedió al hombre del Romanticismo, y por eso tantos hombres eran siempre seguidos y encumbrados fanáticamente, una y otra vez, a pesar de sus estrepitosos y reiterados fracasos.¹⁶ Esa necesidad y ese vacío pueden ayudar a explicar también la imponencia del Conde, cuya irrefutable superioridad todos los otros personajes aceptan, pero que además hasta llegan a endiosar porque es infalible. Se admira incondicionalmente al hombre superior cuando está en las alturas, pero cuando cae o fracasa de manera definitiva, no se le perdona. Se le cobra con grandes réditos y desalmadamente todo lo que tuvo, todo lo que fue su grandeza. Ésa es otra virtud que nace de la sabiduría del Conde. Sabe cuándo debe retirarse, en el momento oportuno, cuando está en la cima de su poder, y una vez que su misión ha sido concluida. Es entonces cuando se desprende de todo. Se retira triunfante y parte para siempre.

El Conde, con su omnipotencia, sustituye al monarca. El último gran monarca de Francia no fue Luis XVI, sino Napoleón Bonaparte, y el Conde aparece, es decir, baja de su alto pináculo o, como en el filme de Kevin Reynolds, desciende del cielo en su globo aerostático, cuando Napoleón está definitivamente recluso en Santa Helena. Es claro que su aparición no puede ser más oportuna, pues Napoleón ha dejado ese enorme vacío, que él, el Conde de Monte Cristo, viene a llenar. Pero sabe también lo que ignoró Napoleón: que su inmenso poder no le ha sido delegado por la divinidad; no le viene ya del cielo, sino del averno, de las profundidades de la tierra, del subsuelo de la prisión. Tiene claro, entonces, que su poder no es permanente, que es un préstamo obtenido en una transacción comercial. Por eso debe partir antes de que sea tarde. Y se va en paz, como él dice, sobre todo porque no ha dejado hijos a quienes se les cobre su pesadísima factura.

Él tiene muy en cuenta la frase evangélica que le recuerda a Mercedes cuando ella le suplica que salve a su hijo: "Las culpas de los padres las pagarán los hijos hasta la tercera o cuarta generación".

Si como bien dice Antonio Candido, en la frase que sirve de epígrafe a este artículo, el Conde de Monte Cristo es el "patriarca de los *self-made-men*" modernos, también es cierto que por su clarividencia se distingue de ellos, que no poseen ni la ciencia, ni la cultura ni la inteligencia de Monte Cristo. Ellos no saben que su grande o pequeño poder es transitorio, que les fue prestado por esa oculta y vengativa Providencia que, al final, habrá de cobrarles con saña su soberbia. Como dice Sala-Molins, siguiendo a santo Tomás, el verdadero pecado de Lucifer fue su soberbia.

Antonio Candido ve en "esa recuperación de la normalidad ética" del Conde, "después de un esfuerzo tan grande de excepción", una especie de salvoconducto para la tranquilidad del lector burgués, que puede así recetar a sus hijos "dosis masivas" de la lectura de la novela. Ésta habría pasado a representar el triunfo del individualismo preconizado por el nuevo discurso ideológico de

¹⁶ Agustín Yáñez, "El hombre providencial del Romanticismo", en *Cuadernos Americanos*, vol. 26, núm. 2. Marzo-abril, 1946, pp. 202-216.

esa clase social en ascenso, con su desenlace *estatizador* y reconfortante (“Aguardar y tener esperanza”, es la última frase del Conde); lo que ciertamente mediatiza la fuerza creadora del romanticismo. Aunque si comparamos la historia original con la versión profiláctica actual a la que me he referido, veremos hasta qué punto ese discurso se ha esterilizado, en su doble sentido: de asepsia y de infecundidad.

Los nuevos magnates apenas imitan a Monte Cristo cuando les aprieta la conciencia en su declive físico, y es cuando indefectiblemente tienden a ejercer la caridad, o a dar migajas de todo aquello que atesoraron en detrimento de los otros, y que no habrá, después, de servirles de nada. Como si con ello pudieran pagar la deuda que tienen con la Providencia, y que no acabarán de pagar sus hijos hasta la tercera o cuarta generación, como bien decía Edmundo Dantés. Arrepentimiento muy tardío y mezquino.

Es así como, a pesar de todo, es la inteligencia lo que más deberíamos admirar del viejo Conde, y que resplandece gracias al ensayo de Antonio Candido.