

ser ésta todavía más abstracta que aquélla y más inmediatamente tributaria de esa desgracia que la libertad suscita en todos los seres incapaces de asumirla virilmente. Las ideologías rivales no hacen más que reflejar esta desgracia y esta incapacidad. Las ideologías rivales, pues, están ligadas a la mediación interna: sólo deben su poder de seducción al apoyo secreto que se aportan los contrarios. Frutos de la escisión ontológica, de la cual su dualidad refleja la inhumana geometría, ellas sirven, por otra parte, de alimento a la competencia devoradora.

Stendhal, Flaubert, Tocqueville califican de "republicana" o de "democrática" una evolución que hoy llamaríamos "totalitaria". A medida que el mediador se aproxima y que disminuyen las diferencias concretas entre los hombres, la oposición compromete una parte cada vez mayor de la existencia individual y colectiva. Todas las fuerzas del ser se organizan poco a poco en estructuras gemelas, que pueden ser contrapuestas cada vez con mayor exactitud. Todas las fuerzas humanas, pues, están tensas en una lucha tan implacable como estéril ya que no ponen en juego ninguna diferencia concreta, ningún valor positivo. Esto es, precisamente, lo que hay que llamar totalitarismo. Los aspectos políticos y sociales de este temible fenómeno no se distinguen de sus aspectos personales y privados. Hay totalitarismo cuando, de deseo en deseo, se llega a la movilización general y permanente del ser al servicio de la nada.

Un Balzac toma a menudo muy en serio las oposiciones que descubre a su alrededor; un Stendhal y un Flaubert, por el contrario, nos muestran siempre su inanidad. La doble estructura se encarna, en estos dos novelistas, en el "amor cerebral", en las luchas políticas, en las rivalidades mezquinas de hombres de negocios o de notables de provincia. A partir de estos dominios particulares, es la tendencia propiamente *cismática* de la sociedad romántica y moderna la que se revela cada vez. Pero Stendhal y Flaubert no previeron, y sin duda no podían prever, hasta dónde conduciría esta tendencia a la humanidad. La mediación doble, invadiendo dominios cada vez más vastos de la existencia colectiva e internándose en profundidades cada vez más íntimas del alma individual, termina por desbordar el cuadro nacional y se anexa patrias, razas y continentes en el seno de un universo donde el progreso técnico hace desaparecer, unas tras otras, las diferencias entre los hombres. Stendhal y Flaubert subestimaron las posibilidades que tenía el deseo triangular de extenderse, quizás porque era muy pronto, quizás porque no percibían sino muy confusamente la naturaleza metafísica de este deseo. Sea como fuese, no presintieron los conflictos cataclísmicos e insignificantes a la vez del siglo xx. Perciben lo grotesco de la era que se anuncia, pero no sospechan lo trágico.

VI

PROBLEMAS DE TECNICA EN STENDHAL, CERVANTES Y FLAUBERT

La mediación doble devora y digiere poco a poco las ideas, las creencias y los valores, pero respeta el despojo: le deja una apariencia de vida. Esta descomposición secreta de los valores acarrea la del lenguaje que está destinado a reflejarlos. Las novelas de Stendhal, Flaubert, Proust y Dostoiévski son etapas de un mismo camino. Nos describen los estados sucesivos de un desorden que se extiende y se agrava constantemente. Como los novelistas no disponen sino de un lenguaje ya corrompido por el deseo metafísico e inepto, por definición, para servir a la verdad, la revelación de este desorden plantea complejos problemas.

La corrupción del lenguaje aún está en sus comienzos en la obra de Stendhal. Este primer estadio se caracteriza por la inversión pura y simple del sentido. Hemos visto, por ejemplo, que después de haber coincidido en un pasado lejano, los dos sentidos de la palabra noble, el espiritual y el social, se han vuelto contradictorios. El vano no reconoce jamás esta contradicción; habla como si la armonía entre las cosas y sus nombres fuese siempre perfecta. Habla como si las jerarquías tradicionales reflejadas en el lenguaje fuesen todavía reales. Jamás se da cuenta, pues, de que hay más nobleza verdadera en los plebeyos que en los aristócratas y más elevación de espíritu en la filosofía de las luces que en la innoble ideología *ultra*. Es porque permanece fiel a categorías caducas y a una lengua fosilizada por lo que el vanidoso stendhaliano puede desconocer las distinciones reales entre los hombres y multiplicar las distinciones abstractas.

El ser de pasión atraviesa, sin verlas, estas murallas de ilusión erigidas por la vanidad del mundo. No se preocupa por la letra y va derecho al espíritu. Se dirige hacia el objeto de su deseo sin pre-

ocuparse por los *Otror*. Es el único realista en un universo de mentiras. Por esto, parece siempre un tanto demente. Escoge a Mme. de Rénal y renuncia a Matilde, escoge la prisión y renuncia a París, a Parma o a Verrières. Si se llama M. de la Mole, prefiriere a Julián antes que su propio hijo Norberto, heredero del nombre y de las armas. El ser de pasión despierta y desorienta al vanidoso, porque va derecho a la verdad. Es la involuntaria negación de esa negación que es la vanidad stendhaliana.

De esta doble negación surge siempre la afirmación novelésca. Se habla por todas partes de nobleza, altruismo, espontaneidad, originalidad. El ser de pasión aparece y comprendemos de inmediato que debía entenderse esclavitud, copia, imitación de los *Otror*. La risa interior de Julián nos revela hasta qué punto es artificial la conversión de M. de Rénal al liberalismo. Inversamente, los torpes sarcasmos de las burguesas de Verrières hacen resaltar la superioridad solitaria de Mme. de Rénal. El ser de pasión es la flecha indicadora en un mundo vuelto al revés. El ser de pasión es la *exception*: el ser de vanidad es la *norma*. Sobre el perpetuo contraste entre la norma y la excepción se apoya la revelación del deseo metafísico en Stendhal.

El procedimiento no es nuevo. Es común a Cervantes y a Stendhal. Encontramos en *Don Quijote* el contraste entre la norma y la excepción. Pero los papeles son diferentes. Don Quijote es la excepción y los espectadores asombrados son la norma. El procedimiento fundamental se invierte de un novelista a otro. En Cervantes, la excepción desea metafísicamente y la multitud desea espontáneamente. En Stendhal, la excepción desea espontáneamente y la multitud lo hace metafísicamente. Cervantes nos presenta un héroe al revés en un mundo al derecho. Stendhal nos presenta un héroe al derecho en un mundo al revés.

Por otra parte, no hay que conferir a estos procedimientos un valor absoluto. El contraste entre la norma y la excepción no abre un abismo entre los personajes de *Don Quijote*. Digamos tan sólo que el deseo triangular aparece siempre, en Cervantes, sobre un fondo de salud ontológica, pero este fondo nunca es muy visible y su composición puede variar. Don Quijote es, generalmente, la excepción que se destaca sobre un trasfondo de sentido común; pero este héroe puede muy bien convertirse a su vez en espectador durante los intervalos lúcidos entre dos accesos de locura caballeresca. Forma parte entonces del decorado racional del cual Cervantes no puede prescindir, pero cuya composición le importa poco. Sólo importa la revelación del deseo metafísico.

Cuando está con Don Quijote, Sancho constituye por sí solo este indispensable decorado racional—es lo que lo hace tan despre-

ciable a los ojos de los románticos—, pero desde el momento en que pasa al primer plano, el escudero se convierte en la excepción que se destaca una vez más entre el sentido común colectivo. Es el deseo metafísico de Sancho el que entonces se convierte en objeto de la revelación. El novelista se asemeja un poco al director afanoso de una compañía de teatro que transforma a sus actores en figurantes durante el intervalo entre los grandes papeles. Pero quiere sobre todo demostrarnos que el deseo metafísico es infinitamente sutil: nadie está al abrigo de sus ataques, pero nadie tampoco está condenado definitivamente.

En Stendhal encontramos también, a partir de *Rojo y Negro*, esa relatividad de los contrastes novelésco. Aunque radical en principio, la distinción entre vanidad y pasión no permite dividir a los seres en categorías cerradas. El mismo personaje, como en Cervantes, puede encarnar sucesivamente la enfermedad y la salud ontológica, según confronte una vanidad menor o mayor que la suya. Es así como Matilde de la Mole encarna la pasión cuando está en el salón de su madre, pero tan pronto como se enfrenta a Julián cambia de papel: vuelve a ser la norma y Julián es la excepción. En cuanto al mismo Julián, tampoco es una excepción *en sí*. En sus relaciones con Mme. de Rénal—exceptuando, naturalmente, las últimas escenas—, es él quien encarna la norma y ella la excepción.

La vanidad y la pasión son los puntos extremos ideales de una escala sobre los cuales están situados todos los personajes stendhalianos. A medida que nos invade la vanidad, el mediador se acerca al sujeto. Matilde de la Mole que sueña con su antepasado Bonifáce y Julián que sueña con Napoleón, están más alejados de sus mediadores que los seres que los rodean de los suyos; luego éstos son más esclavos que aquéllos. La menor diferencia de "nivel" entre dos personajes permite un contraste revelador. La mayor parte de las escenas stendhalianas están construidas sobre tales contrastes. Para reforzar más sus efectos, el novelista destaca y realza cada vez las oposiciones, pero éstas no toman por ello un valor absoluto, sino que serán reemplazadas por nuevas oposiciones que pondrán de relieve nuevos aspectos de la mediación stendhaliana.

La crítica romántica aísla un contraste y no ve más que tal contraste. Exige una oposición mecánica que destine al héroe a una admiración o un odio sin reservas. Transforma a Don Quijote y a Julián en excepciones absolutas, en caballeros del "ideal", en mártires de esos *Otror* de quienes no nos dejan ignorar, claro está, que son uniformemente intolerables.

La crítica romántica desconoce la dialéctica novelésca de la norma y de la excepción. Destruye, por lo tanto, la esencia misma del genio novelésco. Reintroduce en la novela la división maniqueísta

entre el *Yo* y los *Otros*, división que a duras penas este genio logra superar.

Este error de perspectiva no tiene nada de sorprendente. La oposición absoluta que a toda costa la crítica quiere encontrar en las obras maestras novelescas, es típicamente romántica. El maniqueísmo está siempre presente allí donde triunfa la mediación interna. La excepción romántica encarna el *bien*, y la norma el *mal*. La oposición ya no es, pues, funcional sino esencial. Puede cambiar de contenido de un romántico a otro, sin que cambie nunca su significación fundamental. No es exactamente por las mismas razones por las que Chatterton es superior a los ingleses, Cinc-Mars a Richelieu, Mersault a sus jueces y Roquentin a los burgueses de Bouville, pero estos héroes son siempre superiores y su superioridad es siempre absoluta. Sólo esto importa en realidad. Esta superioridad expresa la esencia misma de la revelación romántica e individualista.

La obra romántica es un arma contra los *Otros*. Son siempre los otros los que representan el papel de los ingleses, de Richelieu, de los jueces y de los burgueses de Bouville. El autor experimenta una necesidad tan apremiante de justificarse que siempre está en busca de la excepción; necesita identificarse estrechamente con ella *contra* todos los demás hombres, tal como el mismo Don Quijote cuando imagina perseguidas a todas las mujeres que el azar coloca en su camino y ataca a brazo partido a los hermanos, amantes, maridos y fieles criados que les sirven de escolta. Los críticos no actúan de otra manera. Precisamente, esta clase de "protección" es la que practican los exegetas románticos, desde el siglo XIX, sobre el mismo Don Quijote. Prueba de cómo se repiten las cosas en este mundo. Viendo en Don Quijote una magnífica excepción, los críticos abrazan ciega-mente su causa; rompen lanzas en su favor contra los otros personajes de la novela y contra el autor mismo si es necesario, sin preguntarse nunca cuál puede ser, en Cervantes, la significación de lo excepcional. De este modo, hacen un daño considerable a la obra de la cual se proclaman defensores.

Todos estos salvamentos intempestivos terminan por perjudicar lo que pretenden salvar. No nos asombremos de que todas las generalidades románticas tengan consecuencias igualmente catastróficas. ¡Qué le importan, en el fondo, a Don Quijote las belladas cuyas familias masacra! ¡Qué le importa a los caballeros andantes de la literatura la obra novelesca que exaltan sin medida! La "víctima" por salvar no es nunca sino un pretexto para afirmarse gloriosamente contra todo el universo. No somos nosotros quienes lo decimos, sino los mismos románticos, quienes se identifican con el héroe de Cervantes, y con más razón de lo que piensan. Nada más quijotesco, en verdad, que la interpretación romántica de Don Qui-

jote. Y aun se llevan la palma estos modernos imitadores de la caballería andante, pues hay que reconocer que superan al modelo. Don Quijote, en efecto, se batía por razones trastrocadas pero lo hacía por mujeres de carne y hueso: es por un personaje de ficción por quien los críticos románticos embisten contra enemigos imaginarios. Elevan, pues, al caudado la extravagancia habitual de Don Quijote. Felizmente, Cervantes ha previsto esta cima "de idealismo" y no olvidó hacer que su héroe trepara por ella. No es con el Don Quijote que batalla a diestra y siniestra por los grandes caminos de Castilla con quien hay que comparar a los nobles defensores de una causa literaria inexistente, sino con el Don Quijote destructor de los títeres de Maese Pedro, con el Don Quijote perturbador de un espectáculo que no sabía contemplar con suficiente distancia estética. Elevando el coeficiente de ilusión a la potencia superior, el ingotable genio de Cervantes nos ofrece oportunamente la metáfora que necesitábamos.

En el caso de Stendhal, el contrasentido romántico es menos espectacular, pero no menos grave. Este contrasentido es tanto más difícil de evitar cuanto que, en Stendhal como en los románticos, la excepción es más admirable que la norma. Pero lo es de manera diferente, al menos en sus grandes obras novelescas. No hay, en estas obras, identificación entre el héroe apasionado, el creador y el lector. Stendhal no puede ser Fabricio porque comprende a Fabricio mejor de lo que éste se comprende a sí mismo. Si el lector comprende a Stendhal no puede tampoco identificarse con Fabricio.

Si el lector comprende a Vigny se identifica con Chatterton, si comprende a Sartre se identifica con Roquentin. Aquí reside una diferencia capital entre la excepción romántica y la excepción stendhaliana.

La crítica romántica aísla en la novela stendhaliana las escenas que halagan la sensibilidad contemporánea. Después de haber hecho de Julián un canalla, en el siglo XIX, ha hecho de él un héroe y un santo, en nuestros días. Si se reconstruyera la serie completa de los contrastes reveladores, se comprobaría la indignancia de las interpretaciones exageradas que siempre propone esta crítica romántica. Se volvería a encontrar el contrapunto irónico que a menudo hemos remplazado con la monótona virulencia de las maldiciones egotistas. Al fijar las oposiciones y al darle un sentido unívoco se destruye la conquista suprema del novelista, esa sublimación igualdad de trato entre el *Yo* y el *Otro* que, en Cervantes o en Stendhal, no compromete sino que posibilita, por el contrario, la dialéctica sutil de la norma y de la excepción.

Se dirá que se trata de diferencias morales y metafísicas. Sin duda, pero la estética no constituye un reino distinto en la novela

genial, sino que se integra con la ética y la metafísica. El novelista multiplica los contrastes; como el escultor, logra el modelado multiplicando las superficies en planos diferentes. El romántico, prisionero de la oposición maniqueísta entre el *Yo* y los *Otros*, opera siempre sobre el mismo plano. Al héroe vacío y sin rostro que dice "Yo" se opone la máscara gesticulante del *Otro*. A la interioridad pura se opone la exterioridad absoluta.

El romántico, como el pintor moderno, pinta en dos dimensiones. No puede conquistar la profundidad novelesca, ya que no puede alcanzar al *Otro*. El novelista supera la justificación romántica. Más o menos subrepticamente, más o menos abiertamente, franquea la barrera entre el *Yo* y el *Otro*. Este paso memorable—lo veremos en nuestro último capítulo—es lo que está inscrito en la novela misma bajo la forma de una reconciliación entre el héroe y el mundo en el momento de la muerte. Es en la conclusión y sólo en ella donde el héroe habla en nombre del novelista. Y este héroe moribundo reniega siempre de su existencia pasada.

La reconciliación novelesca tiene un doble sentido, estético y ético. El héroe-novelista conquista la tercera dimensión novelesca porque logra superar el deseo metafísico y porque descubre un *semejante* en ese mediador que lo fascinaba. La reconciliación novelesca permite entre el *Otro* y el *Yo*, entre la observación y la introspección una síntesis imposible en la rebelión romántica. Permite al novelista *gitar alrededor de sus personajes* y darles, con la tercera dimensión, verdadera libertad y movimiento.

La excepción stendhaliana, en principio, florece siempre en el terreno más desfavorable a su desarrollo; en provincia antes que en París, en las mujeres y no en los hombres, en los plebeyos y no en los nobles. Hay más nobleza auténtica en el abuelo Gagnon que en todo el ministerio de M. de Polignac. La jerarquía social no está desprovista, pues, de significación en el universo novelesco. En lugar de reflejar directamente las virtudes stendhalianas de energía y de espontaneidad, las refleja indirectamente y, como un espejo diabólico, nos presenta su imagen invertida.

La última heroína de Stendhal, Lamiel, la hija del diablo, reúne en su encantadora persona todos los signos de predestinación que los vanidosos toman por maldiciones: mujer, huérfana, pobre, ignorante, provinciana y plebeya, Lamiel tiene más energía que los hombres, más distinción que los aristócratas, más refinamiento que los parisenses, más espontaneidad que la pretendida gente de ingenuo.

El desorden del universo novelesco refleja aún el orden tradicional de la sociedad. Todavía no es ausencia de todo orden, ni tampoco desorden absoluto. El universo stendhaliano es una pirámide que se asienta sobre su punta. Este equilibrio casi milagroso no puede durar. Es propio del período que sigue inmediatamente a la era revolucionaria. La pirámide de la antigua sociedad va a derrumbarse muy pronto y a romperse en una multitud de fragmentos informes. No encontraremos orden alguno en el seno del desorden, en las novelitas posteriores a Stendhal. Ya en Flaubert las cosas no tienen un sentido opuesto al que deberían tener; no tienen casi o ningún sentido. Las mujeres no son ni más ni menos auténticas que los hombres, los parisenses no son ni más ni menos vanidosos que los provincianos, los burgueses no son ni más ni menos enérgicos que los aristócratas.

En este universo flaubertiano el deseo espontáneo no ha desaparecido—no desaparece nunca completamente—, pero las excepciones han disminuido en número y en importancia. Ya no se mueven, sobre todo, con la facilidad soberana del héroe stendhaliano. En el conflicto que las opone a la sociedad, siempre son ellas las que llevan las de perder. La excepción es una planta frágil que crece en el intersticio de monstruosos empedrados.

No es el solo capricho del novelista, o su mal humor particular, lo que reduce así el papel del deseo espontáneo en el universo novelesco: es el progreso de la enfermedad ontológica.

Hemos visto que el deseo espontáneo es todavía la norma en Cervantes; en Stendhal se ha vuelto la excepción. En Cervantes el deseo metafísico se destaca sobre un fondo de sentido común, en Stendhal es el deseo espontáneo el que se destaca sobre un fondo metafísico. El deseo triangular ha llegado a ser el deseo más banal. No hay que sacar, naturalmente, conclusiones demasiado rigurosas de esta inversión técnica. No se debe buscar en la obra novelesca la expresión de una verdad estadística del deseo. La elección de un procedimiento depende de una infinidad de factores, el menor de los cuales no es la preocupación, enteramente legítima, por la eficacia. Toda técnica comporta un cierto abultamiento cuyos efectos no deben confundirse con la revelación novelesca propiamente dicha.

No deja de ser cierto también que la elección de técnicas opuestas, en Cervantes y en Stendhal, es significativa. La agravación y la propagación del deseo metafísico es lo que permite, y aun exige, la inversión. El deseo metafísico se hace siempre más general. En Cervantes la revelación novelesca está centrada en el individuo, en Stendhal y en los otros novelistas de la mediación interna el acento se desplaza hacia la colectividad.

A partir de Flaubert, y fuera de algunos casos muy especiales, tales como *El idiota*, de Dostoiévski, el deseo espontáneo desempeña un papel tan mínimo que ya no puede ni siquiera servir de revelador novelesco. La excepción flaubertiana conserva, por otra parte, una cierta significación social, indirecta y negativa. En *Madame Bovary* las únicas excepciones son la campesina de los comicios que escapa al deseo burgués por medio de la miseria y el gran médico que menos el mismo papel que en Stendhal; la vieja campesina hace posible un contraste revelador con los burgueses satisfechos que dominan la escena. Del mismo modo, el gran médico hace resaltar la nulidad de Charles y de Homais, pero su presencia es demasiado silenciosa y demasiado episódica para soportar el peso principal de la revelación. La excepción ya no sobrevive sino en las regiones enteramente excéntricas del universo novelesco.

La oposición entre Mme. de Rênal y su marido, entre Mme. de Rênal y los burgueses de Verrières es siempre esencial. La oposición entre Emma y Charles, entre Emma y los burgueses de Yonville, sólo es esencial para Emma. En la mayoría de los casos, todo se confunde en una grisácea uniformidad. El avance del deseo metafísico no sólo multiplica las oposiciones vacías sino que debilita las oposiciones concretas o las arroja en las márgenes extremas del universo novelesco.

Este avance del deseo metafísico se efectúa en dos frentes distintos. La enfermedad ontológica se agrava en las regiones ya contaminadas y se extiende, por otra parte, a regiones hasta entonces preservadas. Esta invasión de territorios vírgenes es lo que constituye el tema verdadero de *Madame Bovary*. Hay que retomar, para situar a la heroína en el seno de una historia del deseo metafísico, la definición de un crítico de Flaubert: "Madame Bovary es Madame de Rênal un cuarto de siglo más tarde". Este juicio es un poco esquemático, pero descubre un aspecto esencial del deseo flaubertiano. Mme. Bovary pertenece a las regiones "superiores" del deseo triangular; sufre los primeros ataques de un mal que comienza siempre con la mediación externa. Aunque cronológicamente posterior a las obras de Stendhal, la novela de Flaubert, por lo tanto, ha de preceder a éstas en una exposición teórica del deseo metafísico.

La evolución del deseo metafísico explica muchas de las diferencias entre Stendhal y Flaubert. Cada novelista se encuentra frente a un momento único de la estructura metafísica. Los problemas técnicos, pues, no se plantean dos veces consecutivas en los mismos términos.

La concisión de Stendhal y su ironía fulgurante reposan sobre el conjunto de excepciones que penetra la sustancia novelésca de

un extremo al otro. Una vez que el lector está en el secreto de las oposiciones, el menor malentendido entre dos personajes hace surgir el esquema pasión-vanidad y revela el deseo metafísico. Todo reposa sobre el contraste entre la norma y la excepción. El paso de lo positivo a lo negativo es tan rápido como el paso de la luz a la oscuridad cuando se manipula un interruptor eléctrico. De un extremo al otro de la novela stendhaliana los relámpagos de la pasión iluminan las tinieblas de la vanidad.

Flaubert ya no dispone de la luz stendhaliana; los electrodos se han separado y la corriente ya no pasa. Las oposiciones flaubertianas son casi todas del tipo Rênal-Valenod, pero con un vacío y una terquedad mayores. En Stendhal el ballet de los dos rivales se desarrollaba en presencia de un testigo que lo interpretaba para nosotros. Stendhal no tenía sino que mostrarnos la "risa interior" de Julián para ilustrarnos sobre la conversión liberal de M. de Rênal. En Flaubert ya no hay luz alguna, o altura de donde pueda dominarse la llanura. Luego hay que atravesar paso a paso esta inmensa llanura burguesa.

Hay que revelar sin ayuda exterior el vacío de las oposiciones. Tal es el problema que se le planteaba a Flaubert y que se confunde con el de la *entpiëtz*, la gran obsesión de esta existencia literaria. Para resolver este problema, Flaubert inventa el estilo de las falsas enumeraciones y de las falsas antítesis. Entre los diversos elementos del universo novelesco, ninguna operación real es posible. Estos elementos no se adicionan ni se oponen tampoco concretamente. Se enfrentan simétricamente y de nuevo caen en el vacío. Es la yuxtaposición impasible la que revela lo absurdo. El inventario se prolonga, pero la suma es siempre igual a cero. Son siempre las mismas oposiciones vacías entre aristócratas y burgueses, devotos y ateos, reaccionarios y republicanos, amantes y queridas, padres e hijos, ricos y pobres... El universo novelesco es un palacio lleno de ornamentos absurdos y de falsas ventanas que están allí "para la simetría".

Las antítesis grotescas de Flaubert caricaturizan las antítesis sublimes de Hugo o aquellas categorías en las que el sabio positivista funda clasificaciones que cree definitivas. Al burgués le encantan estas riquezas ilusorias. Productos de la mediación interna, estos conceptos opuestos son a los valores auténticos lo que el prodigioso jardín de *Bonvard* y *Péouchet* a la naturaleza. La obra de Flaubert es un "discurso sobre la poca realidad", infinitamente más audaz que el de André Breton, pues el novelista se enfrenta a la ciencia y a la ideología, es decir, a la esencia misma de la verdad burguesa, que

entonces era todopoderosa. Las "ideas" de los personajes flaubertianos están más despojadas de significación que las de los vanidosos stendhalianos. Recuerdan los órganos inútiles, frecuentes en el mudo animal, los apéndices monstruosos de los cuales no sabríamos decir por qué tal especie, y no otra, se encuentra dotada. Se piensa en esos cuernos inmensos que no sirven a ciertos herbívoros sino para enfrentarse interminablemente en combates estériles.

La oposición se nutre de una doble nulidad, de una indigencia espiritual igual en ambas partes. Homais y Bournisien simbolizan las dos mitades opuestas y solidarias de la Francia pequeño-burguesa. Las parejas flaubertianas no "piensan" sino en sus grotescos acoplamientos, como dos borrachos que sólo conservan el equilibrio porque cada cual trata de hacerlo perder al otro. Homais y Bournisien se feundan mutuamente y terminan por dormirse, uno al lado de otro, taza en mano, ante el cadáver de Emma Bovary. A medida que madura el genio novelesco de Flaubert, las oposiciones se hacen cada vez más vacías; la identidad de los contrarios se afirma cada vez con más fuerza. La evolución culmina en Bouvard y Pécuchet que se oponen y se complementan tan perfectamente como dos bibelots sobre una chimenea burguesa.

En esta última novela, el pensamiento moderno pierde lo que le quedaba de dignidad y de fuerza, al perder la duración y la estabilidad. El ritmo de las meditaciones se precipita. Ideas y sistemas, teorías y principios, se enfrentan en parejas opuestas, siempre negativamente determinadas. Las oposiciones son devoradas por la simetría. Ya no desempeñan sino un papel decorativo. El individualismo pequeño-burgués termina con la apoteosis burlesca de lo Idéntico y de lo Intercambiable.

LA ASCESIS DEL HEROE

Todo deseo que se muestra puede suscitar o reforzar el deseo de un rival. Es, pues, necesario disimular el deseo para lograr apoderarse del objeto. Esta disimulación es lo que Stendhal llama *hipocresía*. El hipócrita reprime, en su deseo, todo lo que *puede ser visto*, es decir, todo lo que es impulso hacia el objeto. Ahora bien, el deseo es dinámico. Casi se confunde con el impulso que provoca. La hipocresía que triunfa en el universo del *Negro* se enfrenta, pues, a todo cuanto de real hay en el deseo. Sólo esta disimulación del deseo y *para* el deseo puede fundar una "dialéctica del señor y del esclavo". La hipocresía ordinaria, la hipocresía que incide sobre los hechos y creencias no está aquí cuestionada; no podría dividir a los hombres ya que está al alcance de cualquiera.

Es un mismo deseo el que copian los dos contrincantes en mediación; este deseo no puede sugerir algo a uno sin sugerirlo igualmente al otro. La disimulación ha de ser perfecta, pues la clarividencia del mediador es absoluta. El hipócrita tiene que reprimir todas sus tentaciones, pues éstas están presentes en el espíritu de su dios. El modelo-discípulo adivina los menores estremecimientos de su discípulo-modelo. El mediador, como el dios de la Biblia, "sondea los corazones y las entrañas". La hipocresía *para* el deseo no exige menos voluntad que el ascetismo religioso. En los dos casos se trata de contrarrestar las mismas fuerzas.

La carrera de Julián en el universo del *Negro* es tan difícil como una carrera militar en el universo del *Rojío*. Pero la dirección del esfuerzo ha cambiado. En el universo donde el deseo pasa siempre a través del *Otro*, la acción realmente eficaz recae siempre sobre el *Yo*, es siempre interior. El novelista no puede contentarse, pues, con describir los gestos y repetir las palabras de sus personajes. Tiene