

## EL DESEO TRIANGULAR

"Quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fué uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fué uno*: fué el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo... Digo... que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios ó ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando á Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolos ni describiéndolos como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta misma suerte, Amadís fué el norte, el lúculo, el sol de los valientes y enamorados caballeros, á quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería".

Don Quijote ha renunciado, en favor de Amadís, a la prerrogativa fundamental del individuo: ya no elige los objetos de su deseo, es Amadís quien ha de elegir por él. El discípulo se precipita hacia los objetos que le señala, o parece señalarle, el modelo de toda caballería. Llamaremos a todo modelo el *mediador* del deseo. La existencia caballeresca es la *imitación* de Amadís, en el sentido en que la existencia cristiana es la imitación de Jesucristo.

En la mayoría de las obras de ficción los personajes desean con más simplicidad que Don Quijote. No hay mediador, no hay sino el sujeto y el objeto. Cuando la "naturalidad" del objeto que apasiona no basta para dar cuenta del deseo, el autor se vuelve hacia el sujeto apasionado. Construye su "psicología" o invoca su "libertad". Pero el deseo es siempre espontáneo. Puede representarse siempre con una simple línea recta que une al sujeto y al objeto.

La línea recta aparece en el deseo de Don Quijote, pero no es lo esencial. Por encima de esta línea, se encuentra el mediador que irradia al mismo tiempo hacia el sujeto y hacia el objeto. La metáfora espacial que expresa esta triple relación es evidentemente el triángulo. El objeto cambia en cada aventura, pero el triángulo permanece. La bacía de barbero o los títeres de Maese Pedro reemplazan los molinos de viento; Amadís, por el contrario, está siempre presente.

Don Quijote, en la novela de Cervantes, es una víctima ejemplar del deseo triangular, pero está lejos de ser la única. El más contagiado después de él es el escudero Sancho Panza. Algunos deseos de Sancho no son imitaciones; los que despierta, por ejemplo, la vista de un pedazo de queso o de un odre de vino. Pero Sancho tiene otras ambiciones que no son las de llenar su estómago. Desde que frecuenta a Don Quijote, sueña con una "ínsula" de la cual será gobernador, quiere un título de duquesa para su hija. Tales deseos no han surgido espontáneamente en el hombre sencillo que es Sancho. Es Don Quijote quien se los ha sugerido.

La sugestión es oral esta vez, y ya no literaria. Pero la diferencia importa poco. Estos nuevos deseos forman un nuevo triángulo en el cual la insula fabulosa, Don Quijote y Sancho ocupan los tres vértices. Don Quijote es el mediador de Sancho. Los efectos del deseo triangular son los mismos en ambos personajes. Tan pronto como la influencia del mediador se hace sentir, se pierde el sentido de lo real, el juicio se paraliza.

Por ser más profunda y más constante esta influencia del mediador en el caso de Don Quijote que en el de Sancho, los lectores románticos no vieron en la novela sino la oposición entre Don Quijote *el idealista* y *el realista* Sancho. Esta oposición es real pero secundaria; no debemos olvidar las analogías entre los dos personajes. La pasión caballerescas define un deseo según *el Otro* que se opone al deseo según *el Yo*, de cuya posesión se vanagloria la mayor parte de nosotros. Don Quijote y Sancho toman sus deseos del *Otro* en un movimiento tan fundamental, tan original, que lo confunden perfectamente con la voluntad de ser ellos mismos.

Se dirá que Amadís es un personaje fabuloso. Sin duda, pero Don Quijote no es el autor de la fábula. El mediador es imaginario, la mediación no. Detrás de los deseos del héroe, existe en realidad la sugestión de un tercero, el inventor de Amadís, el autor de novelas de caballería. La obra de Cervantes es una larga meditación sobre la influencia nefasta que los espíritus más sanos pueden ejercer unos sobre otros. Don Quijote, si hacemos abstracción de su caballería, razona sobre todas las cosas con mucho sentido. Sus escritores favoritos tampoco son locos: no toman sus ficciones en serio. La ilusión es fruto de un extraño maridaje entre dos conciencias lúcidas. La literatura ca-

ballerescas, cada vez más expandida desde la invención de la imprenta, multiplica de manera prodigiosa las ocasiones favorables a semejantes uniones.

Encontramos el deseo según el *Otro* y la función "seminal" de la literatura en las novelas de Flaubert. Emma Bovary desea a través de las heroínas románticas que pueblan su imaginación. Las obras medievales que devoró durante su adolescencia destruyeron en ella toda espontaneidad. Es a Jules de Gaultier a quien habrá que pedir la definición de este "bovarismo", que él descubre en casi todos los personajes de Flaubert: "Una misma ignorancia, una misma inconsistencia, una misma ausencia de reacción individual, parecen destinarlos a obedecer a la sugestión del medio exterior a falta de una autosugestión venida desde dentro". Gaultier observa, además, en su célebre ensayo, que, para alcanzar sus fines que son los de "concebirse distintos de lo que son", los héroes flaubertianos se proponen un "modelo" e "imitan del personaje que han resuelto ser todo lo que es posible imitar, todo lo exterior, la apariencia, el gesto, la entonación, el vestido".

Los aspectos externos de la imitación son los más evidentes, pero retengamos sobre todo que los personajes de Cervantes y de Flaubert imitan, o creen imitar, los deseos de los modelos que se han dado libremente. Un tercer novelista, Stendhal, insiste igualmente sobre el papel que desempeña la sugestión y la imitación en la personalidad de sus héroes. Matilde de la Mole toma sus modelos en la historia de su familia. Julián Sorel imita a Napoleón. *El Memorial de Santa Elena* y los *Boletines* de la "Grande Armée" reemplazan las novelas de caballería y las extravagancias románticas. El Príncipe de Parma imita a Luis XIV. El joven obispo de Adge se ejercita en dar la bendición ante un espejo e imita a los viejos prelados venerables, a los cuales teme no parecerse lo suficiente.

La historia no es aquí más que una forma de literatura; sugiere a todos estos personajes stendhalianos sentimientos y, sobre todo, deseos que no experimentarían espontáneamente. En el momento de entrar al servicio de los Rénal, surge en Julián, por la lectura de las *Confesiones* de Rousseau, el deseo de comer en la mesa de los señores antes que en la de los criados. Stendhal designa con el nombre de *vanidad* todas estas formas de "copia", de "imitación". El vanidoso no puede extraer sus deseos de su fuero interno; los toma prestados de otros. El vanidoso es, pues, hermano de Don Quijote y de Emma Bovary. Y encontramos de nuevo en Stendhal el deseo triangular.

En las primeras páginas de *Rojo y Negro*, nos paseamos por Verrières con el alcalde del pueblo y su mujer. M. de Rénal pasa, majes-

tuoso, pero atormentado, entre sus muros de *contención*. Desea hacer de Julián Sorel el preceptor de sus hijos. Pero no es por solicitud hacia estos últimos, ni por amor al saber. Su deseo no es espontáneo. Y la conversación entre los dos esposos nos revela muy pronto su mecanismo:

—El Valenod no tiene preceptor para sus hijos.

—Podría muy bien quitarnos éste.

Valenod es el hombre más rico e influyente de Verrières, después de M. de Rênal. El alcalde de Verrières tiene siempre en mente la imagen de su rival durante las negociaciones con el viejo Sorel. Hace a este último proposiciones muy favorables, pero el astuto campesino inventa una respuesta genial: "Encontraremos algo mejor en otra parte". M. de Rênal está totalmente convencido, esta vez, de que Valenod desea tomar a Julián y su propio deseo aumenta. El precio cada vez más elevado que el comprador está dispuesto a pagar, se mide por el deseo imaginario que atribuye a su rival. Hay, pues, imitación de ese deseo imaginario, y aun imitación muy escrupulosa, ya que todo en el deseo copiado, hasta su grado de fervor, depende del deseo que es tomado como modelo.

Al final de la novela, Julián busca reconquistar a Matilde de la Mole y, siguiendo los consejos del *dandi* Korasof, recurre al mismo género de astucia que su padre. Corteja a la mariscala de Fervacques; quiere despertar el deseo de esta mujer y ofrecerlo en espectáculo a Matilde, para sugerirle su imitación. Un poco de agua basta para que funcione una bomba; un poco de deseo basta para que desee la criatura vanidosa.

Julián ejecuta su plan y todo sucede como lo había previsto. El interés que le muestra la mariscala despierta el deseo de Matilde. Y el triángulo reaparece... Matilde, Mme. de Fervacques, Julián... M. de Rênal, Valenod, Julián... El triángulo reaparece cada vez que Stendhal habla de vanidad, ya se trate de ambición, comercio o amor. Asombra que los críticos marxistas, para quienes las estructuras económicas ofrecen el arquetipo de todas las relaciones humanas, no hayan destacado aún la analogía entre las triquiñuelas del viejo Sorel y las manobras amorosas de su hijo.

Para que un vanidoso desee un objeto basta el convencimiento de que ese objeto es deseado ya por un tercero al que se asigna cierto prestigio. El mediador es aquí un rival suscitado primero por la vanidad, la cual, por así decirlo, ha propiciado su existencia de rival antes de exigir su derrota. Esta rivalidad entre el mediador y el sujeto que desea constituye la diferencia esencial con respecto al deseo de Don Quijote y de Emma Bovary. Amadís no puede disputar a Don Quijote la protección de las huérfanas desamparadas y no puede, en su lugar, atacar a los gigantes. Valenod, por el contrario, puede quitarle su preceptor

a M. de Rênal; Mme. de Fervacques puede arrebatar su amante a Matilde de la Mole. En la mayoría de los deseos stendhalianos, el mismo mediador desea el objeto, o podría desearlo: es este deseo mismo, real o supuesto, lo que hace que el objeto se vuelva infinitamente deseable a los ojos del sujeto. La mediación engendra un segundo deseo perfectamente idéntico al del mediador. Es decir, se trata siempre de dos deseos rivales. Ya el mediador no puede desempeñar su papel de modelo sin desempeñar igualmente, o parecer hacerlo, el papel de obstáculo. Igual que el centinela implacable del apólogo kafkiano, el modelo señala a su discípulo la puerta del paraíso y le prohíbe la entrada con el mismo gesto. No nos extrañemos de que M. de Rênal lance sobre Valenod miradas muy diferentes de las que Don Quijote eleva hacia Amadís.

En Cervantes, el mediador reina en un cielo inaccesible y trasmite a su devoto algo de su serenidad. En Stendhal, ese mismo mediador ya ha descendido a la tierra. Distinguir claramente estos dos tipos de relación entre mediador y sujeto, es reconocer el inmenso abismo espiritual que separa a Don Quijote de los personajes stendhalianos más bajamente vanidosos. La imagen del triángulo no puede retenernos por mucho tiempo, sino a condición de permitir esta distinción o, también, de permitírnos medir, con una sola mirada, este abismo. Para alcanzar este doble objetivo, basta hacer variar en el triángulo la *distancia* que separa al mediador del sujeto que desea.

Es en Cervantes, evidentemente, donde esta distancia es mayor. Ningún contacto es posible entre Don Quijote y su legendario Amadís. Emma Bovary está ya menos alejada de su mediador parisense. Los relatos de viajeros, los libros y la prensa propagan hasta Yonville las últimas modas de la capital. Emma se acerca aún más al mediador en el baile en casa de los Vanbyessard; penetra en el santuario y contempla al ídolo cara a cara. Pero tal acercamiento será fugitivo. Emma nunca podrá desear lo que desean las encarnaciones de su "ideal"; nunca podrá rivalizar con ellas; nunca irá a París.

Julián Sorel hace todo lo que Emma no puede hacer. Al comienzo de *Rojo y Negro*, la distancia entre el héroe y su mediador no es menor que en *Madame Bovary*. Pero Julián salva esta distancia; abandona su provincia, llega a ser el amante de la orgullosa Matilde y se eleva rápidamente hasta una brillante posición. Esta proximidad del mediador puede encontrarse en todos los demás héroes del novelista. Es ella la que distingue esencialmente el universo stendhaliano de los universos que ya hemos considerado. Entre Julián y Matilde, entre Rênal y Valenod, entre Lucien Leuwen y los nobles de Nancy, entre Sansfin y los hidalgos pobres de Normandía, la distancia es siempre lo bastante pequeña como para permitir la competencia de los deseos. En las novelas de Cervantes y de Flaubert, el mediador permanecía fuera del universo del héroe; ahora está en el interior de ese mismo universo.

2 tipos de  
relación

Las obras novelescas se agrupan en dos categorías fundamentales —en el interior de las cuales se pueden multiplicar al infinito las distinciones secundarias. Hablaremos de *mediación externa* cuando la distancia es suficiente como para que las dos esferas de *potibler*, de las cuales el mediador y el sujeto ocupan los centros, no puedan entrar en contacto. Hablaremos de *mediación interna* cuando esa misma distancia es lo bastante reducida como para que las dos esferas se penetren más o menos profundamente.

En verdad, no es el espacio físico lo que mide la separación entre el mediador y el sujeto que desea. Aunque el alejamiento geográfico pueda constituir un factor de ella, la *distancia* entre el mediador y el sujeto es antes que nada espiritual. Don Quijote y Sancho están siempre físicamente cercanos el uno del otro, pero la distancia social e intelectual que los separa permanece infranqueable. Nunca el escudero desea lo que desea su señor. Sancho codicia las vituallas abandonadas por los monjes, la bolsa de oro descubierta en el camino, y aun otros objetos que Don Quijote le cede sin pesar. En cuanto a la ínsula fabulosa, es del mismo Don Quijote de quien Sancho espera recibirla, como fiel vasallo que posee todas las cosas en nombre de su señor. La mediación de Sancho es, pues, una mediación externa. La armonía no se ve nunca seriamente perturbada entre los dos compañeros.

El héroe de la mediación externa proclama muy en alto la verdadera naturaleza de su deseo. Venera abiertamente a su modelo y se declara su discípulo. Hemos visto a Don Quijote mismo explicar a Sancho el papel privilegiado que desempeña Amadís en su existencia. También Madame Bovary y León confiesan la verdad de sus deseos en sus confidencias líricas. El paralelo entre *Don Quijote* y *Madame Bovary* se ha hecho clásico. Es siempre fácil percibir la analogía entre dos novelas de la mediación externa.

En Stendhal, la imitación parece menos ridícula a primera vista, pues ya no hay entre el universo del discípulo y el del modelo el nivel que hacía grotescos a un Don Quijote o a una Emma Bovary. Sin embargo, la imitación no es menos estricta y literal en la mediación interna que en la mediación externa. Si esta verdad nos parece sorprendente no es sólo porque la imitación recaiga sobre un modelo más próximo, sino también porque el héroe de la imitación interna, lejos, esta vez, de vanagloriarse de su proyecto de imitación, lo disimula cuidadosamente.

El impulso hacia el objeto es, en el fondo, impulso hacia el mediador; en la mediación interna, tal impulso es interrumpido por el mediador mismo, ya que éste desea, o tal vez posee, dicho objeto. El

discípulo, fascinado por su modelo, ve fatalmente en el obstáculo mecánico que este último le opone la prueba de su voluntad perversa respecto a él. Lejos de declararse vasallo fiel, no piensa sino en repudiar los lazos de la mediación. Semejantes lazos, no obstante, son más sólidos que nunca, pues la hostilidad aparente del mediador, lejos de aminorar el prestigio de este último, no puede hacer otra cosa que acrecentarlo. El sujeto está persuadido de que su modelo se estima demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. El sujeto, pues, experimenta por tal modelo un sentimiento conflictivo, formado por la unión de esos dos contrarios que son la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Es el sentimiento que llamaremos *odio*.

Sólo la criatura que nos impide satisfacer un deseo que ella misma nos ha sugerido, es verdaderamente objeto de odio. El que odia se odia primero a sí mismo en razón de la admiración secreta que encierra su odio. A fin de ocultar a los otros y de ocultarse a sí mismo esta admiración extrema, ya no quiere ver más que un obstáculo en su mediador. El papel secundario de este mediador pasa entonces al primer plano y disimula el papel primordial de modelo religiosamente imitado.

En la querrela que lo opone a su rival, el sujeto invierte el orden lógico y cronológico de los deseos, a fin de disimular su imitación. Afirma que su propio deseo es anterior al de su rival; si le ponemos atención, llegaríamos a creer que no es él, sino el mediador, el responsable de la rivalidad. Todo cuanto proviene de ese mediador es sistemáticamente despreciado, aunque siempre secretamente deseado. El mediador es ahora un enemigo sutil y diabólico, que busca despojar al sujeto de sus posiciones más queridas y que obstaculiza obstinadamente sus ambiciones más legítimas.

Todos los fenómenos estudiados por Max Scheler en *El Hombre resentido*<sup>1</sup> participan, en nuestra opinión, de la mediación interna. La palabra *resentimiento* subraya, por otra parte, el carácter de reacción, de choque retroactivo, que caracteriza la experiencia del sujeto en este tipo de mediación. La admiración apasionada y la voluntad de emulación tropiezan con el obstáculo aparentemente injusto que el modelo opone a su discípulo, y se vuelcan sobre este último bajo forma de odio impotente, provocando así la especie de autoenvenenamiento psicológico que ha descrito tan bien Max Scheler.

Como Scheler lo indica, el resentimiento puede imponer su punto de vista aun a aquellos a quienes no domina. Es el resentimiento lo que nos impide, y lo que impide a veces al mismo Scheler, percibir el papel que desempeña la imitación en la génesis del deseo. No sospe-

1. El autor cita la traducción francesa con el título *L'Homme du ressentiment*. (N. del T.).

chamos, por ejemplo, que los celos y la envidia, como el odio, sólo sean los nombres tradicionales dados a la mediación interna, nombres que nos ocultan, casi siempre, la verdadera naturaleza de estos sentimientos.

Los celos y la envidia suponen una triple presencia: presencia del objeto, presencia del sujeto y presencia de aquel a quien se cela o de aquel a quien se envidia. Estos dos defectos son, pues, triangulares; sin embargo, nunca percibimos un modelo en aquel a quien se cela, porque siempre tomamos respecto a los celos el punto de vista del celoso mismo. Como todas las víctimas de la mediación interna, éste se persuade fácilmente de que su deseo es espontáneo; es decir, que su deseo se enraíza en el objeto y en ese objeto solamente. En consecuencia, el celoso sostiene siempre que su deseo ha precedido a la intervención del mediador. Nos presenta a éste como un intruso, un imperitante, un *terzo incommode*, que viene a interrumpir un delicioso diálogo. Así, pues, los celos se reducirían a la irritación que todos experimentamos cuando uno de nuestros deseos es contrariado accidentalmente. Los celos verdaderos son infinitamente más ricos y complejos. Implican siempre un elemento de fascinación respecto al rival insolente. Siempre son las mismas criaturas las que sufren de celos. ¿Habremos de creer que todas son víctimas de un azar desafortunado? ¿Será el destino el que les suscita tantos rivales y multiplica los obstáculos ante sus deseos? Nosotros mismos no lo creemos, puesto que, frente a esas víctimas crónicas de los celos o de la envidia, hablamos de "temperamento celoso" o de "naturaleza envidiosa". ¿Qué implica, entonces, tal "temperamento" o tal "naturaleza", sino una irresistible propensión a desear lo que desean los Otros, es decir, a imitar sus deseos?

En Max Scheler, "la envidia, los celos y la rivalidad" figuran entre las fuentes del resentimiento. Scheler define la envidia como "el sentimiento de impotencia que viene a oponerse al esfuerzo que hacemos para adquirir una cosa por el solo hecho de pertenecer a otro". Observa, por otra parte, que no existiría la envidia, en el sentido fuerte del término, si la imaginación del envidioso no transformase en oposición concertada el obstáculo pasivo que el poseedor del objeto le opone por el hecho mismo de su posesión. "El solo lamentar no poseer lo que otro posee y que yo deseo, no basta, por sí mismo, para... hacer nacer (la envidia), ya que ello también podría determinarme a adquirir la cosa deseada o una cosa análoga... La envidia no nace sino cuando el esfuerzo requerido para poner en marcha estos medios de adquisición fracasa, dejando un sentimiento de impotencia".

El análisis es exacto y concreto; no omite ni la ilusión que se hace el envidioso sobre la causa de su fracaso, ni la parálisis que acompaña a la envidia. Pero tales elementos permanecen aislados; la relación que los une no ha sido verdaderamente percibida. Por el contrario,

todo se aclara, todo se organiza en una estructura coherente si, para explicar la envidia, se renuncia a partir del objeto de la rivalidad y si se hace del rival mismo, es decir, del mediador, tanto el punto de partida del análisis como su meta. El obstáculo pasivo que constituye la posesión no aparecería como un gesto de desprecio calculado y no provocaría conflicto alguno, si el rival no fuese secretamente venerado. El semidioso parece responder al homenaje con una maldición. Aparenta devolver el mal por el bien. El sujeto querría sentirse víctima de una atroz injusticia, pero se pregunta con angustia si la condena que parece pesar sobre él no será justificada. La rivalidad, pues, no hace sino exasperar la mediación; aumenta el prestigio del mediador y fortalece el lazo que une el objeto al mediador, obligando a este último a afirmar claramente su derecho, o su deseo, de posesión. Luego el sujeto es más que nunca incapaz de desligarse del objeto inaccesible: es a este objeto, y a él solo, a lo que el mediador comunica su prestigio, poseyéndolo o deseando poseerlo. Los otros objetos no tienen ningún valor para el envidioso, así sean análogos o aun idénticos al objeto "mediatizado".

Todas las sombras se disipan si se reconoce al mediador en el rival aborrecido. El mismo Max Scheler no está muy lejos de la verdad cuando hace constar, en *El Hombre resentido*, que "el hecho de elegirse un modelo" surge de una cierta disposición a compararse común a todos los hombres, y, prosigue, "es una comparación de este orden lo que está en la base de todos los celos, de todas las ambiciones, como también de la actitud que implica, por ejemplo, la imitación de Jesucristo". Pero esta intuición permanece aislada. Sólo los novelistas devuelven al mediador el sitio usurpado por el objeto; sólo ellos invierten la jerarquía del deseo comúnmente admitida.

En *Las memorias de un turista*, Stendhal pone en guardia a sus lectores contra lo que él llama los sentimientos *modernos*, frutos de la vanidad universal: "La envidia, los celos y el odio impotente". La fórmula stendhaliana reúne los tres sentimientos triangulares; los considera fuera de todo objeto particular y los asocia a esa imperiosa necesidad de imitación que, según el novelista, domina enteramente el siglo XIX. Scheler, por su parte, afirma, siguiendo a Nietzsche —el cual reconocía deber mucho a Stendhal—, que el estado de ánimo romántico está penetrado de "resentimiento". Stendhal dice lo mismo, pero busca la fuente de ese veneno espiritual en la imitación apasionada de individuos que son en el fondo nuestros semejantes y a los cuales dotamos de un prestigio arbitrario. Si los sentimientos *modernos* florecen, no es porque las "naturalezas envidiosas" y los "temperamentos celosos" se hayan multiplicado enojosa y misteriosamente, sino porque la mediación interna triunfa en un universo donde se borran, poco a poco, las diferencias entre los hombres.

Sólo los novelistas revelan la naturaleza imitativa del deseo. Esta naturaleza, en nuestros días, es difícil de percibir, pues es a la imitación más ferviente a la que se niega con más vigor. Don Quijote se proclamaba discípulo de Amadís y los escritores de su época se proclamaban discípulos de los Antiguos. El vanidoso romántico ya no quiere ser discípulo de nadie. Se persuade a sí mismo de que es infinitamente original. Por todas partes, en el siglo XIX, la espontaneidad se hace dogma, destronando a la imitación. No nos dejemos engañar, repite siempre Stendhal, los individualismos profesados ruidosamente esconden una nueva forma de copia. El tedio romántico, el odio a la sociedad, la nostalgia del desierto, así como el espíritu gregario, no encierran, a menudo, sino una preocupación mórbida por el Otro.

Para disimular el papel esencial que desempeña el Otro en sus deseos, el vanidoso stendhaliano apela a menudo a los clisés de la ideología reinante. Detrás de la devoción, del altruismo alimbarado y del compromiso hipócrita de las grandes damas de 1830, Stendhal no descubre el impulso generoso de un ser realmente dispuesto a entregarse, sino el recurso angustiado de una vanidad desesperada, el movimiento centrífugo de un Yo impotente para desear por sí mismo. El novelista deja actuar y hablar a sus personajes; luego, en un instante, nos revela al mediador. Restablece secretamente la verdadera jerarquía del deseo, sin dejar de aparentar que cree en las malas razones alegadas por sus personajes para acreditar la jerarquía contraria. Este es uno de los procedimientos constantes de la ironía stendhaliana.

El vanidoso romántico quiere persuadirse a sí mismo de que su deseo está inscrito en la naturaleza de las cosas o, lo que es lo mismo, que es la emanación de una subjetividad serena, la creación *ex nihilo* de un Yo casi divino. Desear a partir del objeto equivale a desear a partir de sí mismo; no es nunca, en efecto, desear a partir del Otro. Al prejuicio de subjetividad se añade el prejuicio de objetividad, y este doble prejuicio se enraíza en la imagen que nos hacemos todos de nuestros propios deseos. Subjetivismos y objetivismos, romanticismos y realismos, individualismos y cientismos, idealismos y positivismos se oponen en apariencia, pero concuerdan secretamente en disimular la presencia del mediador. Todos estos dogmas son la traducción estética o filosófica de visiones del mundo propias de la mediación interna. Participan todos, más o menos directamente, de esa mentira que es el deseo espontáneo. Defienden todos la misma ilusión de autonomía a la que el hombre moderno está apegado con tanta pasión.

Es la misma ilusión que no logra alterar la novela genial, aunque la denuncia incansablemente. A diferencia de los escritores románticos o neorrománticos, un Cervantes, un Flaubert y un Stendhal revelan la verdad del deseo en sus grandes obras novelescas. Pero esta verdad permanece oculta en el seno mismo de su revelación.

El lector, generalmente convencido de su propia espontaneidad, proyecta sobre la obra las significaciones que proyecta ya sobre el mundo. El siglo XIX, que no comprendió en nada a Cervantes, no ahorra elogios sobre la "originalidad" de su héroe. El lector romántico, por medio de un maravilloso contrastado, que en el fondo no es sino una verdad superior, se identifica con Don Quijote, el imitador por excelencia, de quien hace el *individuo modelo*.

No hay que extrañarse, pues, si el término *novelesco*<sup>2</sup> refleja siempre, por su ambigüedad, la ignorancia en que estamos de toda mediación. Este término designa las novelas de caballería y designa a Don Quijote; puede ser sinónimo de romántico y puede significar la ruina de las pretensiones románticas. Reservaremos, desde ahora, el término *romántico* para las obras que reflejen la presencia del mediador sin revelarla jamás, y el término *novelesco* para las obras que revelen dicha presencia. A estas últimas obras está dedicado esencialmente el presente ensayo.

El prestigio del mediador se comunica al objeto deseado y le confiere un valor ilusorio. El deseo triangular es el deseo que transfigura su objeto. La literatura *romántica* no deja de reconocer esta metamorfosis; por el contrario, le saca provecho y se vanagloria de ello, pero no revela nunca su verdadero mecanismo. La ilusión es un ser vivo cuya concepción exige un elemento masculino y un elemento femenino. La imaginación del poeta es el elemento femenino, y esta imaginación permanece estéril en tanto no haya sido fecundada por el mediador. El novelista es el único en descubrir la verdadera génesis de la ilusión, mientras que el romántico hace siempre responsable de ella al sujeto solitario. El romántico defiende la "partenogénesis" de la imaginación. Aferrado siempre a la autonomía, no acepta inclinarse ante sus propios dioses. Los poéticos solipsismos que se suceden desde hace siglo y medio son expresión de este rechazo.

Los críticos románticos felicitaban a Don Quijote por confundir una simple bacía de barbero con el yelmo de Mambrino, pero habría que añadir que no existiría ilusión alguna si Don Quijote no imitase a Amadís. Emma Bovary no tomaría a Rodolfo por un príncipe encantado si no fuese porque imita a las heroínas románticas. El mundo parisense de la "envidia", de los "celos" y del "odio impotente" no es menos ilusorio ni menos deseado que el yelmo de Mambrino. Todos los deseos recaen sobre abstracciones; según Stendhal, son "deseos

2. El término francés *romanesque* permite a Girard el juego de palabra con *romantique*. Al traducirlo al español, nos hemos visto obligados a emplear el término *novelesco*, ya que *romanesco*, si bien existe, no tendría cabida aquí. (N. del T.).

cerbrales". Las alegrías, y sobre todo los sufrimientos, no se enraizan en las cosas, son espirituales, pero en un sentido inferior, que es conveniente dilucidar. Del mediador, verdadero sol artificial, desciende un rayo misterioso que hace brillar al objeto con un resplandor engañoso. Todo el arte de Stendhal intenta convencernos de que los valores como la vanidad, la nobleza, el dinero, el poderío, la reputación, son concretos sólo en apariencia...

Este carácter abstracto es lo que permite equiparar el deseo de vanidad con el deseo de Don Quijote. La ilusión no es la misma, pero siempre hay ilusión. El deseo proyecta alrededor del héroe un universo de sueño. En ambos casos, el héroe sólo escapa a sus quimeras en el momento de la agonía. Si Julián nos parece más lúcido que Don Quijote es, simplemente, porque los seres que lo rodean, con excepción de Mme. de Rênal, están aún más hechizados que él.

La metamorfosis del objeto deseado interesó a Stendhal mucho antes del período novelesco. En *Del Amor*, hace de ella una descripción célebre fundada en la imagen de la cristalización. Los desarrollos novelescos posteriores parecen ser bastante fieles a la ideología de 1822. Se separan de ella, sin embargo, en un punto esencial. Según los análisis precedentes, la cristalización era fruto de la vanidad. Pero no es desde la perspectiva de la vanidad como Stendhal nos presenta este fenómeno en *Del Amor*, sino desde la perspectiva de la pasión.

La pasión, en Stendhal, es lo contrario de la vanidad. Fabricio del Dongo es el ser apasionado por excelencia; se distingue por su autonomía sentimental, por la espontaneidad de sus deseos, por su indiferencia absoluta ante la opinión de los *Otros*. El ser de pasión encuentra en sí mismo, y no en los otros, la fuerza de su deseo.

¿Nos habremos equivocado? ¿Será la pasión auténtica, en las novelas, la que va acompañada de cristalización? Todas las grandes parejas stendhalianas contradicen este punto de vista. El amor verdadero, el que siente Fabricio por Clelia, el que termina por conocer Julián con Mme. de Rênal, no transfigura su objeto. Las cualidades que este amor descubre en su objeto, la felicidad que espera de él, no son ilusorias. El amor-pasión va acompañado siempre de estima, en el sentido cornelianiano del término. Se funda sobre un perfecto acuerdo entre la razón, la voluntad y la sensibilidad. La verdadera Mme. de Rênal es la que Julián desea. La verdadera Matilde es la que él no desea. En el primer caso se trata de pasión, en el segundo de vanidad. Es, pues, justamente la vanidad la que metamorfosea su objeto.

Entre el ensayo de 1822 y las obras maestras novelescas, la diferencia es radical aunque no siempre fácil de percibir, porque la distinción entre pasión y vanidad se encuentra presente en los dos casos. En *Del Amor*, Stendhal nos describe los efectos subjetivos del

deseo triangular, pero los atribuye al deseo espontáneo. El verdadero criterio del deseo espontáneo es la intensidad de ese deseo. Los deseos más fuertes son los deseos apasionados. Los deseos vanidosos son los reflejos empañados de los deseos auténticos. Luego son siempre los deseos de los *Otros* los que traducen esta vanidad, pues todos tenemos la impresión de desear más intensamente que los *Otros*. La distinción pasión-vanidad sirve a Stendhal para justificarse a sí mismo —y a su lector— del reproche de vanidad. El mediador permanece disimulado allí donde su revelación interesa más, en la existencia del autor mismo; habría, pues, que calificar de romántico el punto de vista de 1822. La dialéctica pasión-vanidad sigue siendo "individualista". Recuerda un poco la dialéctica gidiana del *Yo* natural y del *Yo* social en *El Immoralista*.

El Stendhal del que hablan los críticos, y en particular Paul Valéry en su prefacio a *Lucien Leuwen*, es casi siempre ese Stendhal "gidiano" de la juventud. Se comprende que haya estado de moda en la época en que proliferaban las morales del deseo, de las cuales es el precursor. Ese primer Stendhal que triunfó al fin del siglo XIX y comienzos del XX, nos propone un contraste entre el ser espontáneo que desea intensamente y el subhombre que desea débilmente copiado a los *Otros*.

Se puede sostener, apoyándose en *Las Crónicas italianas* y en ciertas frases sacadas de las obras íntimas, que la oposición vanidad-pasión ha conservado ese sentido original en el Stendhal de la madurez. Pero ni *Las Crónicas italianas* ni los escritos íntimos pertenecen al sistema de las grandes obras novelescas. Si se observa de cerca la estructura de éstas, se comprueba sin esfuerzo alguno que la vanidad llega a ser en ellas tanto el deseo transfigurador como el deseo más intenso.

Aun en los textos de juventud, la oposición vanidad-pasión nunca ha coincidido con la oposición gidiana del *Yo* social y del *Yo* natural, tal como la ilustra, por ejemplo, el contraste Fleurissoire-Lafcadio en *Las Cuevas del Vaticano*. Stendhal afirmaba ya en *Del Amor* que "la vanidad engendra transportes". No se engañaba del todo, pues, sobre la fuerza prodigiosa del deseo imitado. Y no se hallaba entonces sino en el comienzo de una evolución que concluye con la inversión pura y simple de la jerarquía inicial. Mientras más se avanza en la obra, más la fuerza del deseo se desplaza hacia la vanidad. Es la vanidad lo que hace sufrir a Julián cuando Matilde lo elude, y este sufrimiento es el más violento que jamás haya conocido el héroe. Todos los deseos intensos de Julián son deseos según el *Otro*. Su ambición es un sentimiento triangular que se nutre de odio contra la gente de categoría. Es en los maridos, los padres y los novios, es decir, los rivales, en quienes piensa este amante cuando pone el pie

en la escala; nunca en la mujer que lo agarda en el balcón. La evolución que hace de la vanidad el deseo más intenso termina con el prodigioso Sansfin de *Lamuel*, en quien la vanidad es un verdadero frenesí.

En cuanto a la pasión, en las grandes novelas ya no comienza sino con ese *silencio* del que habla tan bien Jean Prevost en su *Creación en Stendhal*. Esta pasión que calla es apenas deseo. Tan pronto como hay verdadero deseo, aun en los personajes apasionados, volvemos a encontrarlos con el mediador. Así reencuentramos el triángulo del deseo aun en héroes menos impuros y menos complejos que Julián. Lucien Leuwen, de sólo pensar en el mítico coronel Busant de Sicile, siente por Mme. de Chasteller un deseo vago, un vago deseo de desear, que de igual modo hubiera podido sentir por cualquier otra joven dama de la aristocracia de Nancy. La misma Mme. de Rênal está celosa de Elisa, celosa también del desconocido cuyo retrato Julián esconde en su lecho. El tercero está siempre presente en el nacimiento del deseo.

Hay que rendirse ante la evidencia. En el último Stendhal ya no aparece el deseo espontáneo. Todo análisis "psicológico" es análisis de la vanidad, es decir, revelación del deseo triangular. La verdadera pasión sucede a esta locura en los mejores héroes stendhalianos. Se confunde con la serenidad de las cimas que estos héroes alcanzan en los momentos supremos. La paz de la agonía, en *Rojo y Negro*, se opone a la agitación mórbida del período precedente. Fabrice y Clélia conocen un bienaventurado reposo, en la Torre Farnesio, más allá de los deseos y de la vanidad que los amenazan siempre sin lastimarlos nunca.

¿Por qué Stendhal habla todavía de *pasión* cuando ha desaparecido el deseo? Tal vez porque esos instantes de éxtasis son siempre el fruto de una mediación femenina. La mujer, en Stendhal, puede llegar a ser mediadora de paz y de serenidad después de haber sido mediadora del deseo, de la angustia y de la vanidad. Como en Nerval, no se trata tanto de una oposición entre dos tipos de mujer como de dos funciones antinómicas desempeñadas por el elemento femenino en la existencia y la creación del novelista.

En las grandes obras, el paso de la vanidad a la pasión es inseparable de la felicidad estética. Es la voluptuosidad creadora lo que triunfa sobre el deseo y la angustia. Tal victoria se cumple siempre bajo el signo de la difunta Matilde<sup>3</sup> y como por efecto de su intercesión. No se puede comprender la pasión stendhaliana sin hacer intervenir los problemas de la creación estética. Es a la revelación plena y

3. Matilde Viscontini, dama italiana a la que Stendhal amó durante su permanencia en Milán. (N. del T.).

total del deseo triangular, es decir, a su propia liberación a lo que el novelista debe esos instantes de felicidad. Recompensa suprema del novelista, apenas si la pasión pertenece todavía a la novela; escapa, por lo alto, de un mundo novelesco totalmente entregado a la vanidad y al deseo.

Es la transfiguración del objeto deseado lo que define la unidad de la mediación externa y de la mediación interna. La imaginación del héroe es la madre de la ilusión, pero todavía hay que buscar un padre a este hijo y ese padre es el mediador. También la obra de Proust nos hace testigos de este maridaje y de este nacimiento. La fórmula triangular va a permitirnos despejar la unidad del genio novelesco que Marcel Proust, precisamente, no había temido afirmar. La idea de la mediación facilita las comparaciones a un nivel que no es ya el de la crítica "de género". Esclarece las obras sin desconocer su irreductible singularidad.

Las analogías entre la vanidad stendhaliana y el deseo proustiano impresionan al lector menos advertido. Pero solamente a él, pues la reflexión crítica no se ejerce nunca, según parece, a partir de estas intuiciones elementales. Para ciertos intérpretes aferrados al "realismo" la semejanza es evidente: la novela es la fotografía de una realidad externa al novelista; la observación se une a un fondo de verdad psicológica sin tiempo ni lugar. Para la crítica de tendencia "existencialista", al contrario, "la autonomía" del mundo novelesco es un dogma intangible y sería monstruoso sugerir el menor punto de contacto entre un novelista y otro.

Es claro, no obstante, que los rasgos de la vanidad stendhaliana reaparecen, acentuados y reforzados, en el deseo proustiano. La metamorfosis del objeto deseado es más radical aquí que allá, los celos y la envidia son todavía más frecuentes e intensos. No es exagerado decir que, en todos los personajes de *En busca del tiempo perdido*, el amor está estrechamente subordinado a los celos, es decir, a la presencia del rival. El papel privilegiado que desempeña el mediador, en la génesis del deseo es, por tanto, más evidente que nunca. A cada instante, el narrador proustiano define en lenguaje claro una estructura triangular que a menudo permanecía implícita en *Rojo y Negro*:

"En el amor, nuestro rival afortunado, vale decir nuestro enemigo, es nuestro bienhechor. A una criatura que no despertaba en nosotros sino un insignificante deseo físico, este rival añade de inmediato un valor inmenso que confundimos con ella. Si no fuésemos rivales, si no creyésemos tenerlos... Pues no es necesario que existan realmente".

La estructura triangular no es menos aparente en el snobismo mundano que en el amor-celos. También el snob es un imitador. Copia servilmente a las personas a quienes envidia el nacimiento, la fortuna o lo chic. El snobismo proustiano podría definirse como una caricatura de la vanidad stendhaliana; podría definirse igualmente como una exageración del bovarismo flaubertiano. Jules de Gautier califica este defecto de "bovarismo triunfante" y con justificada razón le dedica un pasaje de su libro. El snob no se atreve a confiar en su criterio personal y no desea sino los objetos deseados por otros. Es por lo que es esclavo de la moda.

Por vez primera, además, encontramos un término del lenguaje corriente: *snobismo*, que no traiciona la verdad del deseo triangular. Basta con llamar snob a un deseo para que resalte su carácter imitativo. El mediador no está ya disimulado; el objeto es relegado a segundo plano por el hecho mismo de que el snobismo no recae, como los celos, sobre una categoría particular de deseos. Se puede ser snob en el placer estético, la vida intelectual, la vestimenta, la comida, etc. Ser snob en el amor es entregarse a los celos. El amor proustiano se identifica, así, con el snobismo y basta dar al término un poco más de la amplitud habitual para captar en él la unidad del deseo proustiano. Es tal el mimetismo del deseo, en *En busca del tiempo perdido*, que los personajes serán llamados celosos o snobs según el mediador sea enamorado o mundano. La concepción triangular del deseo nos da acceso al ámbito proustiano por excelencia, es decir, al punto de intersección entre el amor-celos y el snobismo. Proust afirma sin cesar la equivalencia de estos dos "vicios". "El mundo, escribe, no es más que un reflejo de lo que sucede en el amor". Este es un ejemplo de esas "leyes psicológicas" a las cuales el novelista se refiere constantemente, pero que no logró formular siempre con suficiente claridad. La mayoría de los críticos se preocupan poco por estas leyes. Las atribuyen a teorías psicológicas anticuadas que acaso influenciaron a Marcel Proust. Piensan que la esencia del genio novelístico es ajena a leyes porque tiene que vérselas con la libertad. Creemos, por nuestra parte, que los críticos se equivocan. Las leyes proustianas se confunden con las leyes del deseo triangular. Definen un nuevo tipo de mediación interna que aparece cuando la distancia entre el mediador y el sujeto que desea es aún menor que en Stendhal.

Se nos objetará que Stendhal celebra la pasión, mientras que Proust la denuncia. Es cierto. Pero la oposición es totalmente verbal. Lo que Proust denuncia bajo el nombre de pasión, Stendhal lo denuncia bajo el nombre de vanidad. Y lo que Proust celebra bajo el nombre de *Tiempo recobrado* no siempre es muy diferente de lo que celebran los héroes stendhalianos en la soledad de las prisiones.

Diferencias de tonalidad novelística nos ocultan frecuentemente

el estrecho parentesco de estructura entre la vanidad stendhaliana y el deseo proustiano. Stendhal permanece casi siempre fuera del deseo que describe; ilumina con un destello irónico los fenómenos que en Proust están sumergidos en una atmósfera de angustia. Esta diferencia de perspectiva, por otra parte, no es constante. Lo trágico en Proust no excluye el humor, sobre todo cuando se trata de personajes secundarios. La comedia stendhaliana, a su vez, bordea a veces el drama. Julián sufrió más, nos afirma el novelista, durante su efímera y vanidosa pasión por Matilde que en las horas más sombrías de su infancia.

Hay que reconocer, sin embargo, que los conflictos psicológicos son más agudos en la obra de Proust que en la de Stendhal. Las diferencias de perspectiva reflejan oposiciones esenciales. No queremos disminuir éstas con el fin de asegurar la unidad mecánica de la literatura novelesca. Queremos, por el contrario, subrayar los contrastes que harán reaparecer nuestro principio fundamental: la distancia entre mediador y sujeto, cuyas variaciones ponen de relieve los aspectos más diversos de las obras novelescas.

Mientras más se acerca el mediador al sujeto que desea, más tienden a confundirse las posibilidades de los dos rivales y más infranqueable se vuelve el obstáculo que uno y otro se oponen. No hay que asombrarse, pues, si la existencia proustiana es más "negativa" aún y más dolorosa que la existencia del vanidoso stendhaliano.

Pero se nos preguntará qué importancia tienen los puntos comunes entre el Stendhal de la vanidad y el Proust del snobismo. ¿No será mejor apartar la vista de las regiones inferiores y dirigirla, sin tardanza, hacia las cimas luminosas de las obras maestras novelescas? ¿No será mejor soslayar las partes de la obra que quizás hacen menos honor al gran escritor? ¿No será lo mejor, y de manera más imperiosa, ya que se dispone de otro Proust, totalmente admirable éste, "original y reconfortante", el Proust de la "memoria afectiva" y de las intermitencias del corazón, un Proust tan naturalmente solitario y profundo, al parecer, como el otro es frívolo y disperso?

Ciertamente, es grande la tentación de separar el buen grano de la cizaña y de reservar al segundo Proust la atención que el primero no parece siempre merecer. Pero hay que ver lo que implica semejante tentación. Traducimos sobre el plan de la obra misma la distinción que hace Proust entre los dos individuos que *succintamente* él fue: el snob primero, el gran escritor después. Se divide al novelista en dos escritores simultáneos y contradictorios; un snob cuyo quehacer sería el snobismo y un "gran escritor" al cual se reservarían

los temas considerados dignos de él. Nada más opuesto a la idea que el mismo Marcel Proust se hacía de su obra. Proust afirmaba la unidad de *En busca del tiempo perdido*. Pero es posible que se haya equivocado. Es necesario, pues, verificar sus afirmaciones.

Puesto que los deseos del narrador, o más bien el recuerdo de tales deseos, constituyen casi todo el material de la novela, el problema de la unidad de esta novela se confunde con la unidad del deseo proustiano. Habrá dos Proust simultáneos si hay dos deseos perfectamente distintos y aun opuestos. Al lado del deseo impuro y novelesco, cuya historia hacemos, al lado de ese deseo triangular que engendra celos y snobismo, debe existir un deseo lineal, poético y espontáneo. Para separar definitivamente al buen Proust del malo, al Proust solitario y poeta del Proust gregario y novelista, habría que probar que existe un deseo sin mediador.

Se nos dirá que tal demostración está ya hecha. Se oye hablar mucho de un deseo proustiano que nada tiene que ver con el deseo del cual hablábamos hace poco. Este deseo no amenaza en nada la autonomía del individuo; prescinde casi por completo del objeto y, con mayor razón, del mediador. Las descripciones que se dan de él no son originales; han sido tomadas de ciertos teóricos del simbolismo.

La orgullosa subjetividad simbolista pasea por el mundo una mirada distraída. Nunca descubre en él algo que pueda ser más valioso que ella misma. Se prefiere a sí misma antes que al mundo y se aparta de él. Pero nunca se aparta lo bastante rápido como para que deje de percibir algún objeto. Este objeto se introduce en la conciencia como el grano de arena en la concha de la ostra. Una perla de imaginación viene a formarse alrededor de esta mínima partícula de realidad. Es del Yo y sólo del Yo de donde la imaginación extrae su fuerza. Es para el Yo para quien construye sus espléndidos palacios. Y el Yo los habita con gran felicidad hasta el día en que el pérfido Hechicero-realidad roza las frágiles construcciones del sueño y las reduce a polvo.

¿Tal descripción es verdaderamente proustiana? Varios textos parecen confirmarla de manera convincente. Proust afirma que todo está en el sujeto y que nada está en el objeto. Nos habla de la "puerta de oro de la imaginación" y de la "puerta baja de la experiencia", como si se tratase de datos subjetivos absolutos, independientes de toda dialéctica entre el Yo y el Otro. La tradición del deseo simbolista se apoya, pues, sobre sólidos argumentos.

Afortunadamente, nos queda la novela misma. A nadie se le ocurre interrogarla. Los críticos se transmiten cuidadosamente el dogma subjetivista sin ponerlo a prueba. Es verdad que tienen la garantía del propio novelista. Esta garantía, de la que tan poco caso hacen

cuando se trata de "leyes psicológicas", les parece aquí digna de confianza. Se respeta las opiniones de Proust en la medida en que puedan insertarse en uno de los individualismos modernos: romanticismo, simbolismo, nietzschismo, valérysmo, etc. Nosotros hemos adoptado un criterio opuesto. Creemos que el genio *novelesco* se conquista trabajosamente contra estas actitudes que calificamos, en su conjunto, de *románticas*, pues nos parecen destinadas todas a mantener la ilusión del deseo espontáneo y de una subjetividad casi divina en su autonomía. El novelista no supera sino lenta y penosamente al romántico que fue al comienzo y que se resiste a morir. Tal superación se cumple en la obra novelesca y en ella solamente. Luego es posible que el vocabulario abstracto del novelista, y aun sus "ideas", no la refleje exactamente.

Ya hemos visto a Stendhal llenar sus novelas de esas palabras-claves que mueven tantos resortes: vanidad, copia, imitación... Algunas de esas claves, sin embargo, no corresponden a lo que pretenden expresar y hay que efectuar algunas sustituciones. En el caso de Proust, que toma su vocabulario teórico en los medios literarios de su época—acaso porque no los frecuentaba—, existe igualmente posibilidad de algunos errores.

Hay que confrontar, por segunda vez, la teoría y la práctica novelescas. Hemos comprobado que la vanidad —triangular— permite penetrar profundamente en la sustancia de *Rojo y Negro*. Veremos que, en Proust, el deseo "simbolista" —lineal— no hace más que deslizar sobre esta misma sustancia. Para que la demostración sea eficaz, debe operar sobre un deseo diferente en lo posible de aquellos deseos mundanos o amorosos que hemos definido como deseos triangulares. ¿Cuáles son los deseos proustianos que parecen ofrecer mejores garantías de espontaneidad? Se responderá, sin duda, que son los deseos del niño y los del artista. Escojamos, pues, un deseo que sea a la vez deseo estético y deseo infantil.

El narrador siente un deseo intenso por ver actuar a la Berma. Los beneficios espirituales que aspira obtener del espectáculo son de un orden verdaderamente sacramental. La imaginación ha hecho su trabajo. El objeto *es* transfigurado. Pero, ¿dónde está dicho objeto? ¿Cuál es el grano de arena que ha violado la soledad de la ostra-conciencia? No es la Berma, puesto que el narrador nunca la ha visto. No es el recuerdo de representaciones anteriores; el niño no tiene experiencia alguna del arte dramático y hasta se hace de la realidad física de un teatro una idea fantástica. No encontramos objeto, pues, no lo hay.

¿Es posible que los simbolistas sean aún demasiado tímidos? ¿Habrá que negar totalmente el papel del objeto y proclamar la autonomía perfecta del deseo? Tal conclusión complacería a los críticos

solipsistas. Lamentablemente, el narrador no ha inventado a la Berma. La actriz es muy real; existe fuera del *Yo* que la desea. Luego no se puede prescindir de un punto de contacto con el mundo exterior. Pero no es un objeto, sino otra conciencia lo que hace posible este contacto. Es un tercero el que señala al narrador el objeto que éste se pondrá a desear apasionadamente. Marcel sabe que Bergotte admira a la gran actriz. Ante él, Bergotte goza de un inmenso prestigio. La menor palabra del maestro adquiere a sus ojos fuerza de ley. Los Swann son los sacerdotes de una religión de la que Bergotte es el dios. Los Swann reciben a Bergotte en su casa y es por intermedio de ellos como el Verbo se revela al narrador.

Vemos repetirse en la novela proustiana el extraño proceso descrito por los novelistas anteriores. Asistimos a las bodas espirituales sin las cuales la Imaginación virgen no podría engendrar quimeras. Como en Cervantes, la sugestión oral se refuerza con una sugestión escrita. Gilberta Swann hace leer a Marcel una "plaque" de Bergotte sobre la *Fedra* de Racine, uno de los grandes papeles de la Berma: "noblezza plástica, cilicio cristiano, palidez jansenista, princesa de Trencena y de Clèves..."; estas palabras misteriosas, poéticas e incomprensibles, actúan poderosamente sobre el espíritu de Marcel.

El texto impreso tiene una virtud de sugestión mágica de la que el novelista no se cansa de darnos ejemplos. Cuando su madre lo envía a los Campos Elíseos, el narrador encuentra, al comienzo, muy aburridos estos paseos. Ningún mediador le ha señalado los Campos Elíseos: "Si al menos Bergotte los hubiese descrito en alguno de sus libros, me habrían entrado deseos de conocerlos, como me pasaba con todas las cosas cuyo 'duplicado' empezaron por meterme en la imaginación". Al final de la novela, la lectura del *Diario* de los Goncourt transfigura retrospectivamente el salón Verdurin, que nunca tuvo prestigio, en el espíritu del narrador, porque ningún artista lo había descrito aún:

"Yo era incapaz de ver aquello cuyo deseo no lo despertara en mí alguna lectura... Cuántas veces —ya lo sabía aunque esta página de los Goncourt no me lo hubiese revelado— he sido incapaz de prestar atención a cosas o a seres que luego, una vez que su imagen me fuera presentada por un artista en la soledad, hubiera andado leguas o arriesgado la muerte para volver a encontrar".

Hay que atribuir también a la sugestión literaria esos afiches teatrales que el narrador lee ávidamente cuando se pasea por los Campos Elíseos. Las formas más elevadas de la sugestión no están separadas de las más bajas. Entre Don Quijote y el pequeño burgués víctima de la publicidad, la distancia no es tan grande como quiere hacerlo creer el romanticismo.

La actitud del narrador hacia su mediador Bergotte recuerda la actitud de Don Quijote hacia Amadís:

"... ignoraba su opinión respecto a casi todas las cosas. No dudaba de que fuera enteramente diferente de las mías, puesto que procedía de un mundo desconocido al que yo aspiraba a elevarme; persuadido de que mis pensamientos habrían parecido simpleza pura a aquel espíritu perfecto, había llegado hasta hacer tabla rasa de todos, y cuando por casualidad encontraba en algún libro suyo un pensamiento que ya se me había ocurrido a mí, se me dilataba el corazón, como si un dios lleno de bondad me lo hubiese devuelto y lo hubiese declarado legítimo y bello... Y más tarde, cuando comencé a escribir un libro, ciertas frases, cuya calidad no bastaba para decidirme a continuarlas, me las encontré luego equivalentes en Bergotte. Pero era sólo cuando las leía en su obra cuando podía saborearlas".

Don Quijote se hace caballero andante para imitar a Amadís. Es concebible que Marcel quiera hacerse escritor para imitar a Bergotte. La imitación del héroe contemporáneo es más humilde, más abrumada y como paralizadora por un terror religioso. El poder del *Otro* sobre el *Yo* es más grande que nunca y veremos que no está limitado a un mediador *único* como en los héroes anteriores.

El narrador asiste por fin a una representación de la Berma. De regreso al apartamento familiar, es presentado a M. de Norpois, invitado esa noche a cenar. Llevado a revelar sus impresiones sobre la pieza, Marcel, ingenuamente, confiesa su decepción. Su padre se muestra muy molesto y M. de Norpois se cree en el deber de rendir a la gran actriz el homenaje de algunos pomposos clisés. Las consecuencias de esta banal conversación son típica y esencialmente proustianas. Las palabras del viejo diplomático llenan el vacío abierto por el espectáculo en el espíritu y la sensibilidad de Marcel. La fe en la Berma renace. Al día siguiente, una nota mediocre de un periódico mundano completa la labor de M. de Norpois. Como en los novelistas anteriores, la sugestión oral y la sugestión literaria se prestan mutuo apoyo. Marcel, ahora, ya no duda ni de la belleza del espectáculo ni de la intensidad de su propio placer. No solamente el *Otro* y sólo el *Otro* puede despertar el deseo, sino que también su testimonio predomina fácilmente sobre la experiencia vivida cuando ésta contradice a aquél.

Se pueden escoger otros ejemplos, el resultado será siempre el mismo. El deseo proustiano es siempre un triunfo de la sugestión sobre la impresión. En su origen, es decir, en la fuente misma de la subjetividad, se encuentra siempre el *Otro* victoriosamente instalado. La fuente de la "transfiguración" está sin duda en nosotros, pero el agua sólo mana cuando el mediador golpea la roca con su varita mágica. Nunca el narrador tiene simplemente ganas de jugar, de leer un libro, de contemplar una obra de arte, sino que es siempre el placer

que atisba en el rostro de los jugadores, o una conversación, o una primera lectura, lo que desencadena la actividad de la imaginación y provoca el deseo:

"...lo que inicialmente había en mí de más íntimo, aquello que en constante movimiento gobernaba a todo lo demás, era la creencia en la riqueza filosófica, en la belleza del libro que leía, mi deseo de apropiármelas, cualquiera que fuese el libro. Pues, aunque lo hubiese comprado en Combray... era porque lo había reconocido por haberme citado como una obra notable el profesor o el compañero que, en esa época, me parecía poseer el secreto de la verdad y de la belleza presentadas a medias y casi incomprensibles, cuyo conocimiento era la meta vaga pero permanente de mi pensamiento".

El jardín interior, tan celebrado por los críticos, nunca es, pues, un jardín solitario. A la luz de todos estos deseos infantiles ya "triangulares", el sentido de los celos y del snobismo se hace más evidente que nunca. El deseo proustiano es *siempre* un deseo tomado en préstamo. Nada hay, en *En busca del tiempo perdido*, que corresponda a la teoría simbolista y solipsista que resumíamos hace poco. Se nos objetará que esta teoría es la del mismo Proust. Es posible, pero Marcel Proust puede también equivocarse. La teoría es falsa y la rechazamos.

Las excepciones a la regla del deseo son sólo aparentes. No hay mediador en el caso de los campanarios de Martinville, pero no es un deseo de posesión lo que ellos despiertan, sino de expresión. La emoción estética no es deseo, sino cese de todo deseo, retorno a la calma y a la alegría. Como la "pasión" stendhaliana, estos instantes privilegiados están fuera del mundo novelesco. Preparan *El tiempo recobrado*, del que constituyen, en cierto modo, la *anunciación*.

El deseo es *uno*: no hay solución de continuidad entre el niño y el snob, entre Combray y Sodoma y Gomorra. Nos preguntamos a menudo, y no sin cierto malestar, por la edad del narrador, pues la infancia en Proust no existe. La infancia autónoma, indiferente al mundo de los adultos, es un mito para personas mayores. El arte romántico de construirse una infancia no es más serio que el arte de ser abuelo. Los que hacen gala de una "espontaneidad" infantil quieren, ante todo, distinguirse de los *Otros*, los adultos, sus semejantes, y nada es menos infantil que esto. La verdadera infancia no desea con más espontaneidad que el snob; el snob no desea menos intensamente que el niño. Hay que recordar a quienes ven un abismo entre el niño y el snob, el episodio de la Berma. ¿Es en el snob o en el niño en quien los escritos de un Bergotte y las palabras de un Norpois despiertan una emoción siempre extraña a la obra de arte que le sirve de pretexto? El genio de Proust borra fronteras que nos parecían inscritas en la naturaleza humana. Cada quien es dueño de reconocerlas: podemos dibujar una línea arbitraria en el universo novelesco; podemos bendecir a Combray y maldecir al Faubourg Saint-Germain.

Podemos leer a Proust como leemos al mundo que nos rodea, descubriendo siempre al niño en nosotros mismos y al snob en el prójimo. Pero nunca veremos reunirse el mundo de Swann y el mundo de los Guermantes. Permaneceremos siempre ajenos a la verdad esencial de *En busca del tiempo perdido*.

El deseo es triangular en el niño como en el snob. Ello no quiere decir que toda distinción sea imposible entre la felicidad de uno y los sufrimientos del otro. Pero esta verdadera distinción no tiene su origen en la excomuniación del snob. No opera sobre la *esencia* del deseo, sino sobre la *distancia* entre mediador y sujeto que desea. Los mediadores de la infancia proustiana son los padres y el gran escritor Bergotte, es decir, seres a quienes Marcel admira e imita abiertamente sin temer nunca de parte de ellos rivalidad alguna. La *mediación* infantil constituye, pues, un nuevo tipo de *mediación externa*.

El niño goza, en su universo, de felicidad y de paz. Pero este universo está ya amenazado. Cuando la madre niega un beso a su hijo, representa ya el doble papel, propio de la mediación interna, de investigadora del deseo y de centinela implacable. La divinidad familiar cambia brutalmente de aspecto. Las angustias nocturnas de Combray prefiguran las angustias del snob y del amante.

Proust no es el único en percibir esta proximidad, para nosotros paradójica, entre el snob y el niño. Al lado de ese "bovarysmo triunfante" que es el snobismo, Jules de Gautier descubre un "bovarysmo pueril" y describe estos dos bovarysmos de manera muy semejante. El snobismo es "el conjunto de medios empleados por un ser para oponerse a la aparición, en el campo de su conciencia, de su ser verdadero, para hacer figurar constantemente en ese campo un personaje más hermoso en el que se reconoce". En cuanto al niño, "por concebirse distinto de lo que es, se atribuye las cualidades y las aptitudes del modelo que lo ha fascinado". El bovarysmo pueril reproduce exactamente el mecanismo del deseo proustiano, tal como acaba de revelárnoslo el episodio de la Berma:

"...la infancia es el estado natural donde la facultad de *concebirse otro* se manifiesta con mayor evidencia... el niño revela una extraordinaria sensibilidad con respecto a todos los impulsos venidos de afuera, al mismo tiempo que una sorprendente avidez con respecto a todos los conocimientos adquiridos por el saber humano y encerrados en las nociones que los hacen transmisibles... Apoyándose en sus propios recuerdos, cada cual puede representarse lo pobre que es a esa edad el poder de la realidad sobre el espíritu, lo grande, al contrario, que es el poder de deformación del espíritu respecto a lo real. (La) avidez (del niño) tiene, como contrapartida, una fe sin reservas en la cosa enseñada. La noción impresa le confiere certezas más fuertes que la misma cosa vista. Durante un largo período, la noción, por su carácter de universalidad, le gana en autoridad a las experiencias individuales".

Se creería leer aquí el comentario de los textos proustianos que acabamos de reunir. Pero Gautier escribía antes que Proust y es de Flaubert de quien creía hablar. Dueño de su intuición fundamental y seguro de mantenerse en el centro de la inspiración flaubertiana, Gautier opera libremente a partir de ese centro, aplicando la idea a dominios que Flaubert no había percibido y sacando de ello consecuencias que tal vez éste hubiera desaprobado. Es un hecho que en Flaubert la sugestión tiene un papel más limitado de lo que quisiera Gautier; la sugestión no llega nunca hasta triunfar de una experiencia a la que contradijese formalmente; se contenta con aumentar una experiencia insuficiente para falsear su sentido o, cuando más, con llenar el vacío provocado por la falta de experiencia. Las perspectivas más sugestivas del bovarismo son, pues, las más discutibles desde un punto de vista estrictamente flaubertiano. Pero, a pesar de ello, Gautier nunca cae en lo imaginario puro. Le bastará el abandonarse a su inspiración "bovarista" y llevar hasta sus últimas consecuencias los principios que extrae de las obras de Flaubert, para esbozar las grandes "leyes" de la psicología proustiana. ¿Sería esto posible si las obras de los dos grandes novelistas no hundiesen sus raíces en un mismo substrato psicológico y metafísico?

Veinticuatro horas después de la representación, Marcel está convencido de que la Berma le ha proporcionado todo el placer que esperaba. El angustioso conflicto entre la experiencia personal y el testimonio de los otros se ha resuelto en favor de éstos. Pero escoger el *Otro*, en tales asuntos, no es más que una especial manera de es- cogerse a sí mismo. Es escoger de nuevo el antiguo yo, cuyo gusto y competencia no serán cuestionados gracias a M. de Norpois y al periodista de *Le Figaro*. Es creer en uno mismo gracias al *Otro*. La operación no sería posible sin un *olvido* casi instantáneo de la im- presión auténtica. Este olvido interesado subsiste hasta *El tiempo reco- brado*, verdadero flujo de *recuerdo viviente*, verdadera resurrección de la verdad gracias a la cual será posible escribir el episodio de la Berma.

Antes de este nuevo descubrimiento del Tiempo, el episodio de la Berma se hubiera reducido, en el caso de que Proust lo hubiese escrito, a la opinión de M. de Norpois y a la de *Le Figaro*. Marcel Proust nos hubiera dado esta opinión como auténticamente suya y nos hubiéramos extasiado ante la precocidad del joven artista y la fineza de su juicio. *Jean Santeuil* abunda en escenas de este género. El héroe de esta primera novela se nos aparece siempre bajo un aspecto román- tico y favorecedor. *Jean Santeuil* es una obra sin genio; precede a la experiencia de *El tiempo recobrado* y es de *El tiempo recobrado* de

donde surge el genio novelesco. Proust no ha cesado de afirmar que la revolución estética de *El tiempo recobrado* era ante todo una revo- lución espiritual y moral; vemos ahora que tenía razón. Recobrar el tiempo es recobrar la impresión auténtica oculta bajo la opinión del prójimo; luego es descubrir la opinión del prójimo en su calidad de opinión ajena; es comprender que el proceso de la mediación nos aporta una viva impresión de autonomía y de espontaneidad en el momento preciso en que dejamos de ser autónomos y espontáneos. Recobrar el tiempo es aceptar una verdad de la que huye la mayor parte de los hombres durante su existencia, es reconocer que siempre hemos copiado a los *Otros* a fin de aparentar originalidad ante ellos como ante nosotros mismos. Recobrar el tiempo es abolir un poco nuestro orgullo.

El genio novelesco comienza con el hundimiento de las mentiras egotistas. Bergotte, Norpois, el artículo de *Le Figaro*: esto es lo que el novelista mediocre nos presentaría como si fuese de él y que el novelista genial nos presenta como algo que viene del *Otro*, creando así la *intimidad* verdadera de la conciencia.

Todo esto es muy banal y común, sin duda; es la verdad de to- dos los hombres. Sin duda, pero no es nunca *nuestra verdad*. El orgu- llo romántico denuncia de buena gana la presencia del mediador en los *Otros*, a fin de asentar su autonomía sobre las ruinas de las pre- tensiones rivales. El genio novelesco se hace presente cuando la ver- dad de los *Otros* se convierte en la verdad del héroe, es decir, en la verdad del mismo novelista. Después de haber lanzado su maldición sobre los *Otros*, el Edipo-novelista se da cuenta de que él mismo es culpable. Pero el orgullo nunca alcanza su propio mediador y la experiencia de *El tiempo recobrado* es la muerte del orgullo, es decir, el nacimiento a la humildad, que es igualmente el nacimiento a la verdad. Cuando Dostoiéwski celebra la *fuerza terrible de la humildad*, es de la creación novelesca de lo que nos habla.

La teoría "simbolista" del deseo es, pues, tan antinovelesca como la cristalización stendhaliana en su forma original. Estas teorías nos describen un deseo sin mediador. Traducen el punto de vista del su- jeto que desea, resuelto a *olvidar* el papel que desempeña el *Otro* en su visión del mundo.

Si Proust recurre al vocabulario simbolista es porque la omisión del mediador sólo se le hace presente cuando se trata de des- cripción novelesca concreta. No ve lo que la teoría suprime sino lo que expresa: la vanidad del deseo, la insignificancia del objeto, la transfiguración subjetiva y esa decepción que llaman goce... Todo es verdad en esta descripción. Sólo es falsa en la medida en que se la supone completa. Proust escribe millares de páginas para comple- tarla. Los críticos no escriben nada. Aislán algunas páginas, bastante

banales, en la inmensa *Busca del tiempo perdido* y dicen: "Aquí está el deseo proustiano". Tales frases les parecen valiosas porque, involuntariamente, halagan la ilusión misma de la que triunfa la novela, esa ilusión de autonomía a la que el hombre moderno se apegaba con tanto más fuerza cuanto más falsa se va haciendo. Los críticos desgarran la túnica sin costura que el novelista se ha empeñado en tejer. Descienden nuevamente al nivel de la experiencia común. Multitan la obra de arte como Proust había mutilado, en un principio, su propia experiencia al *olvidar* a Bergotte y a Norpois en el episodio de la Berma. Los críticos "simbolistas" permanecen, así, más acá de *El tiempo recuperado*. Hacen retroceder la obra novelesca hacia la obra romántica.

Románticos y simbolistas quieren un deseo transfigurador, pero lo quieren perfectamente espontáneo. No quieren oír hablar del *Otro*, Se alejan de la faz oscura del deseo, suponiéndola extraña a sus bellos sueños poéticos y negando que sea el precio del rescate. El novelista nos muestra, tras del sueño, el siniestro cortejo de la mediación interna: "La envidia, los celos y el odio impotente". La fórmula de Stendhal sigue siendo asombrosamente cierta cuando se la aplica al universo proustiano. Tan pronto como se sale de la infancia, toda transfiguración coincide con un sufrimiento agudo. La imbricación del *sueño* y de la *rivalidad* es tan perfecta que la verdad novelesca se disgrega, como leche que se corta, cuando se disocian los elementos del deseo proustiano. No quedan más que dos pobres mentiras, el Proust "interior" y el Proust "psicólogo". Y uno se pregunta vanamente cómo estas dos abstracciones han podido dar nacimiento a *En busca del tiempo perdido*.

Sabemos que el acercamiento del mediador tiende a hacer coincidir las dos esferas de *posibles*, en las cuales cada uno de los rivales ocupa el centro. El resentimiento que estos últimos sienten el uno por el otro no cesa, pues, de aumentar. En Proust, el nacimiento de la pasión se confunde con el nacimiento del odio. Esta "ambivalencia" del deseo está muy clara en el caso de Gilberta. Cuando el narrador ve a la adolescente por vez primera, su deseo se traduce en espantosas muecas. Fuera del círculo familiar inmediato, no hay sitio, de ahora en adelante, sino para una sola emoción, la que provoca el mediador cuando, inexorable, niega la entrada al "reino superior" del cual posee la llave.

Proust habla siempre de deseo y de odio, de amor y de celos, pero afirma constantemente la equivalencia de todos estos sentimientos. Ya en *Jean Santeuil* daba del odio una admirable definición triangular que es también una definición del deseo:

El odio... escribe cada día la más falsa novela sobre la vida de nuestros enemigos. Les supone, en lugar de una mediocre felicidad humana, atravesada por penas comunes que removerían en nosotros dulces simpatías, una alegría insolente que aviva nuestra rabia. Transfigura tanto como el deseo y, como éste, nos aviva la sed de sangre humana. Pero, por otra parte, como no puede saciarse sino con la destrucción de esa alegría, la supone, la cree, la ve perpetuamente destruida. Igual que el amor, hace poco caso de la razón, y vive con la mirada fija en una esperanza invencible.

En *Del Amor*, Stendhal observaba ya que existe una cristalización del odio. Un paso más y las dos cristalizaciones se hacen una sola. Proust nos muestra constantemente el odio en el deseo, el deseo en el odio. Pero permanece fiel al lenguaje tradicional; nunca eliminará los "como" y los "tanto como" diseminados en la cita anterior. No alcanzará el estadio superior de la mediación interna. Esta última etapa estaba reservada a otro novelista, al ruso Dostoiewski, que precede a Proust en la cronología pero que le sucede en la historia del deseo triangular.

Fuera de los pocos personajes que escapan totalmente al deseo según el *Otro*, ya no hay en Dostoiewski amor sin celos, amistad sin envidia, atracción sin repulsión. Sus personajes se insultan, se escupen en la cara e instantes después están a los pies del enemigo, le besan las rodillas. Esta fascinación de odio en nada difiere, en principio, del snobismo proustiano y de la vanidad stendhaliana. El deseo copiado de otro deseo tiene como consecuencias ineluctables "la envidia, los celos y el odio impotente". A medida que el mediador se acerca y a medida que se pasa de Stendhal a Proust y de Proust a Dostoiewski, los frutos del deseo triangular se hacen más amargos.

En Dostoiewski, el odio, demasiado intenso, termina por "estallar", revelando así su doble naturaleza, o más bien el doble papel de modelo y de obstáculo representado por el mediador. Este odio que adora, esta veneración que se arrastra en el barro y aun en la sangre, es la forma paroxística del conflicto engendrado por la mediación interna. El héroe dostoiewskiano revela, en todo instante, a través de gestos y palabras, una verdad que sigue siendo el secreto de la conciencia en los novelistas anteriores. Los sentimientos "condictorios" son tan violentos que el héroe ya no es capaz de dominarlos.

El lector occidental se siente, a veces, un poco perdido en el universo dostoiewskiano. La fuerza disolvente de la mediación interna se ejerce aquí en el seno mismo del núcleo familiar. Afecta a una dimensión de la existencia que queda poco más o menos inviolable en los novelistas franceses. Los tres grandes novelistas de la mediación interna tienen, cada uno, su dominio privilegiado. Es la vida pública y política la que se ve minada, en Stendhal, por el deseo imitado. En

Proust, el mal se extiende a la vida privada, a excepción, muy a menudo, del círculo familiar. En Dostoiewski, ya este círculo íntimo está contaminado. Aun dentro de la mediación interna se puede oponer, pues, la mediación *exogámica* de Stendhal y de Proust a la mediación *endogámica* de Dostoiewski.

Por otra parte, tal división no es rigurosa. Stendhal se aventura en el dominio proustiano cuando describe las formas extremas del amor "cerebral", y aun en el dominio dostoiewskiano cuando nos muestra el odio del hijo hacia el padre. Igualmente, las relaciones de Marcel con sus padres son a veces "predostoiewskianas". Los novelistas se aventuran frecuentemente fuera de su propio dominio, pero mientras más se alejan, se vuelven más apresurados, esquemáticos, inseguros.

Este reparto aproximativo del dominio existencial entre los novelistas define una invasión de los centros vitales del individuo por el deseo triangular, una profanación que invade paulatinamente las regiones más íntimas del ser. Este deseo es un mal cortosivo que ataca primero a la periferia y se propaga hacia el centro, es una *alienación* que, a medida que la distancia entre el modelo y el discípulo disminuye, se vuelve más total. Tal distancia se reduce al mínimo en la mediación familiar de padre a hijo, de hermano a hermano, de esposo a esposa, o de madre a hijo, como en François Mauriac y, claro está, en Dostoiewski.

En términos de mediación, el universo dostoiewskiano está "más acá" o, si se prefiere, "más allá" de Proust, así como Proust está más acá o más allá de Stendhal. Este universo dostoiewskiano difiere de los anteriores de la misma manera como éstos diferían ya entre sí. Tal diferencia no implica ausencia de relaciones y de contactos. Si Dostoiewski fuese tan "autónomo" como a veces se pretende, no podríamos penetrar en su obra. La leeríamos como si deletreáramos un lenguaje desconocido.

No hay que presentar a los "monstruos admirables" de Dostoiewski como otros tantos aerolitos de trayectorias imprevisas. En la época del marqués de Vogüé, se repetía por doquiera que los personajes dostoiewskianos eran demasiado "rusos" para ser perfectamente accesibles a nuestros espíritus cartesianos. Esta obra misteriosa escapaba, por definición, a nuestros criterios de occidentales racionales. En nuestros días, ya no es el ruso lo que domina en Dostoiewski, sino el apóstol de la "libertad", el innovador de genio, el iconoclasta que ha roto los antiguos marcos del arte romántico. Se opone constantemente el hombre dostoiewskiano y su libre existencia a los análisis simplistas de nuestros propios novelistas, anticuados, psicólogos y burgueses. Este culto fanático, tanto como la desconfian-

za de antes, nos impide ver en Dostoiewski la culminación de la novela moderna y su etapa suprema.

El esoterismo muy relativo de Dostoiewski no lo hace ni superior ni inferior a nuestros propios novelistas. No es el escritor, es el lector el que no ve aquí con claridad. Nuestras vacilaciones no asombrarían a Dostoiewski, persuadido como estaba del *adelanto* ruso respecto a las formas de experiencia occidental. Rusia pasó sin transición de las estructuras tradicionales y feudales a la sociedad más *moderna*. No conocí el interregno burgués. Stendhal y Proust son los novelistas de este interregno. Ellos ocupan las regiones superiores de la mediación interna. Dostoiewski ocupa las regiones más bajas.

*El Adolescente* ilustra muy bien los caracteres propios del deseo dostoiewskiano. Las relaciones entre Dolgorukii y Versilov sólo pueden interpretarse en términos de mediación. El hijo y el padre aman a la misma mujer. La pasión de Dolgorukii por la generala Ajmakova está copiada de la pasión paterna. Esta mediación de padre a hijo no es la mediación *externa* de la infancia proustiana, la que definimos en el caso de Combray, sino la mediación *interna*, la que hace del mediador un rival aborrecido. El desdichado bastardo es al mismo tiempo el igual de un padre que no cumple con sus deberes y la víctima fascinada de este ser que lo ha rechazado inexplicablemente. Para comprender a Dolgorukii, no hay que compararlo, pues, a los hijos y padres de las novelas anteriores, sino, más bien, al snob proustiano obsesionado por el ser que *se niega a acogerlo*. Esta comparación no es, por otra parte, totalmente exacta, pues la distancia entre padre e hijo es menor que la distancia entre los dos snobs. La prueba de Dolgorukii es, pues, más dolorosa aún que la del snob o del celoso proustiano.

A medida que el mediador se acerca, su importancia aumenta y la del objeto disminuye. Dostoiewski, por una intuición genial, instala al mediador en el proscenio y relega el objeto a segundo plano. La composición novelesca refleja, finalmente, la jerarquía verdadera del deseo. Para Stendhal y para Proust todo se ordenaría, en *El Adolescente*, alrededor del héroe principal o de la generala Ajmakova. Dostoiewski centra su obra en el mediador Versilov. *El Adolescente* no es, por otra parte, desde el punto de vista que nos ocupa, la más audaz de las obras dostoiewskianas. Es un compromiso entre varias soluciones. El desplazamiento del centro de gravedad de la novela está ilustrado de manera más feliz y más espectacular en *El eterno marido*. Velchani-nov, rico solterón, es un Don Juan de edad madura de quien la lasitud y el tedio comienzan a apoderarse. Desde hace algún tiempo está

obsedido por las fugaces apariciones de un hombre a la vez misterioso y familiar, inquietante y grotesco. La identidad de dicho personaje es muy pronto revelada. Se trata de un cierto Pavel Pavlovich Trusotzki, cuya mujer, antigua amante de Velchaninov, acaba de morir. Pavel Pavlovich ha dejado su provincia para reunirse, en San Petersburgo, con los amantes de la difunta. Uno de ellos muere a su vez y Pavel Pavlovich, de riguroso luto, sigue al coche fúnebre. Queda Velchaninov, a quien abruma con las más grotescas atenciones y a quien exaspera con su asiduidad. El marido engañado habla del pasado con las palabras más extrañas. Visita a su rival en plena noche, bebe a su salud, lo besa en la boca, lo tortura sabiamente haciendo referencias a una desdichada niña de quien nunca se sabrá quién es el padre...

La mujer ha muerto y el amante sigue existiendo. No hay ya objeto alguno, pero el mediador, Velchaninov, no por esto deja de ejercer una invisible atracción. Este mediador es un narrador ideal, pues está en el centro de la acción aunque apenas participa en ella. Describe los acontecimientos con el mayor cuidado, ya que no siempre llega a interpretarlos y teme descuidar un detalle importante.

Pavel Pavlovich proyecta un segundo matrimonio. Una vez más este ser fascinado va donde el amante de su primera mujer; le pide que lo ayude a escoger un regalo para la nueva elegida y le ruega que lo acompañe a casa de ella. Velchaninov se resiste, pero Pavel Pavlovich insiste, suplica y termina por triunfar.

Los dos "amigos" son muy bien acogidos en la casa de la muchacha. Velchaninov habla bien, toca el piano. Su desenvoltura mundana hace maravillas: toda la familia se reúne a su alrededor, hasta la muchacha que Pavel Pavlovich considera ya como su novia. El burdo pretendiente hace vanos esfuerzos por volverse seductor. Nadie lo toma en serio. Contempla este nuevo desastre, tembloroso de angustia y de deseo... Años más tarde, Velchaninov encuentra de nuevo a Pavel Pavlovich en una estación de ferrocarril. El eterno marido no está solo, una encantadora mujer, su esposa, lo acompaña, así como un joven y vivaracho militar...

*El eterno marido* revela la esencia de la mediación interna en la forma más simple y más pura. Ninguna digresión distrae o extraña al lector. Es por ser demasiado claro por lo que el texto parece enigmático. Proyecta sobre el triángulo novelesco una luz que nos deslumbra.

Frente a Pavel Pavlovich, ya no podemos dudar de esta prioridad del *Otro* en el deseo, cuyo principio estableció Stendhal por primera vez. El héroe busca siempre convencerse de que su relación con el objeto deseado es independiente del rival. Vemos perfectamente, aquí, que este héroe nos engaña. El mediador está inmóvil

y el héroe se mueve a su alrededor como un planeta alrededor del sol. La conducta de Pavel Pavlovich nos parece extraña, pero se ajusta enteramente a la lógica del deseo triangular. Pavel Pavlovich no puede desear sino a través de Velchaninov, en Velchaninov como dirían los místicos. Arrastra, pues, a Velchaninov a la casa de la mujer que ha elegido a fin de que éste la desee y se porte como garante de su valor erótico.

Ciertos críticos verán con gusto en Pavel Pavlovich a un "homosexual latente". Pero la homosexualidad, latente o no, no hace inteligible la estructura del deseo. Aleja a Pavel Pavlovich del hombre considerado normal. Nada se descubre ni se explica reduciendo el deseo triangular a una homosexualidad necesariamente opaca para el heterosexual. Los resultados serían mucho más interesantes si invirtiéramos el sentido de la explicación. Hay que intentar *comprender* ciertas formas de homosexualidad a partir del deseo triangular. La homosexualidad proustiana, por ejemplo, puede definirse como un desplazamiento hacia el mediador de un valor erótico que aún está ligado al objeto en el donjuanismo "normal". Tal desplazamiento no es *a priori* imposible, hasta es verosímil en los estadios agudos de la mediación interna que se caracterizan por una preponderancia cada vez más marcada del mediador y una desaparición gradual del objeto. Ciertos pasajes de *El eterno marido* revelan claramente un comienzo de desviación erótica hacia el rival fascinante.

Las novelas se esclarecen unas a otras y es en las mismas novelas donde la crítica debería tomar sus métodos, sus conceptos y aun la orientación de su esfuerzo... Hay que volverse hacia el Proust de *La Prisionera* que está muy próximo a Pavel Pavlovich, para comprender lo que este héroe desea:

"Si supiéramos analizar mejor nuestros amores, llegaríamos a ver que a menudo las mujeres no nos gustan sino a causa del número de hombres a quienes tenemos que disputárselas, aunque suframos hasta morir por tener que hacerlo; suprimidos los rivales, el encanto de la mujer desaparece. Tenemos un ejemplo de ello en el hombre que, al sentir que se debilita su gusto por la mujer que ama, aplica espontáneamente las reglas que ha descubierto, y para estar seguro de que no cesa de amar a la mujer, la introduce en un medio peligroso donde tenga que protegerla todos los días".

Bajo el tono desenvuelto desputa la angustia proustiana fundamental que es también la angustia de Pavel Pavlovich. El héroe dostoiévskiano aplica "espontáneamente" también, si no serenamente, unas reglas que realmente no ha "descubierto" pero que no dejan de gobernar fundamentalmente su miserable existencia.

El deseo triangular es *uno*. Se parte de Don Quijote y se llega a Pavel Pavlovich. O se parte de *Tristán e Isolda*, como lo hace Denis

de Rougemont en *El Amor y el Occidente*, y muy pronto se llega a esta "psicología de los celos que invade nuestros análisis". Definiendo esta psicología como una "profanación del mito" que se encarna en el poema de Tristán, Rougemont reconoce, explícitamente, el lazo que une las formas más "nobles" de la pasión a los celos mórbidos, tal como nos los describen un Proust y un Dostoievski: "Celos deseados, provocados, solapadamente propiciados", observa ciertamente Denis de Rougemont. "Llegamos a desear que el ser amado sea infiel, para poder perseguirlo de nuevo y 'volver a sentir el amor en sí'".

Tal es, en efecto, más o menos, el deseo de Pavel Pavlovich. El eterno marido no puede vivir sin los celos. Apoyados en nuestros análisis y en el testimonio de Denis de Rougemont, veremos ahora detrás de todas las formas del deseo triangular siempre la misma trampa infernal en la que el héroe se hunde lentamente. El deseo triangular es uno y nos creemos capaces de facilitar una prueba evidente de tal unidad en el momento mismo en que el escepticismo parece más justificado. Son los dos "extremos" del deseo, uno ilustrado por Cervantes y el otro por Dostoievski, los que parecen más difíciles de mantener unidos en una misma estructura. Se nos concederá que Pavel Pavlovich es un hermano del snob proustiano y hasta del vanidoso stendhaliano, pero ¿quién va a reconocer en él a un pariente siquiera lejano del ilustre Don Quijote? Los exaltados panegiristas de este héroe no pueden dejar de juzgar sacrílega nuestra comparación. Pienzan que Don Quijote no vive sino en las cimas. ¿Cómo el creador de este ser sublime pudo haber presentado los bajos-fondos donde se enloda el eterno marido?

Hay que buscar la respuesta a esta pregunta en uno de esos relatos con que Cervantes ha rellenado *Don Quijote*. Aunque están vaciados en un molde pastoril o caballeresco, todos estos textos no son recaídas en el género romántico-novelesco. Uno de ellos, *El curioso impertinente*, ilustra un deseo triangular muy parecido al de Pavel Pavlovich.

Anselmo acaba de casarse con la joven y bella Camila. Lotario, amigo muy querido del feliz esposo, ha servido de intermediario en el matrimonio. Algún tiempo después de las bodas, Anselmo plantea a Lotario un curioso requerimiento. Le suplica que corteje a Camila, cuya fidelidad, según pretende, quiere poner a prueba. Lotario se niega con indignación, pero Anselmo vuelve a la carga, presiona a su amigo de mil maneras y revela en todas sus frases el carácter obsesivo de su deseo. Lotario desaparece por mucho tiempo y luego finge aceptar para tranquilizar a Anselmo. Este prepara algunas entrevistas a los dos jóvenes; se va de viaje, regresa de improviso, reprocha amargamente a Lotario el no tomar su papel en serio. En pocas palabras, se conduce de manera tan delirante que termina por arrojar a Lotario

y a Camila en brazos uno del otro. Al saber que ha sido engañado Anselmo se suicida de desesperación.

Cuando se relea este texto a la luz de *El eterno marido* y de *La Prisionera*, ya no se le puede juzgar artificial y sin interés. Dostoievski y Proust nos permiten penetrar hasta su verdadero sentido. *El curioso impertinente* es *El eterno marido* de Cervantes; los dos relatos sólo difieren en la técnica y en los detalles de la intriga.

Pavel Pavlovich lleva a Velchaninov a la casa de su novia; Anselmo pide a Lotario que corteje a su mujer. En ambos casos sólo el prestigio del mediador puede ratificar el valor de la elección sexual. Cervantes insiste largamente, al comienzo de su relato, sobre la amistad que une a los dos protagonistas, sobre la infinita estimación que Anselmo siente por Lotario, sobre el papel de intermediario que este último ha desempeñado entre las dos familias en ocasión del matrimonio.

Es claro que bajo esta ferviente amistad está latente un agudo sentimiento de rivalidad. Pero tal rivalidad permanece en la sombra. En *El eterno marido*, es la otra faz del sentimiento "triangular" la que permanece oculta. Vemos claramente el odio del marido engañado, pero tenemos que adivinar poco a poco la veneración que este odio dismulla. Es porque Velchaninov goza ante él de un prestigio sexual inmenso por lo que Pavel Pavlovich le pide escoger la joya que destina a su novia.

En los dos relatos, el héroe parece ofrecer gratuitamente la mujer amada al mediador, como un fiel ofrecería un sacrificio a la divinidad. Pero el fiel ofrece el objeto para que Dios lo disfrute, el héroe de la mediación interna lo ofrece para que el dios no lo disfrute. Impulsa a la mujer amada hacia el mediador para hacérsela desear y para triunfar después sobre este deseo rival. No desea *en su* mediador, sino más bien en su *contra*. El único objeto que el héroe desea es el objeto del cual despojará al mediador. En el fondo, sólo le interesa una victoria decisiva sobre este mediador insolente. Es siempre el orgullo sexual lo que guía a Anselmo y a Pavel Pavlovich, y lo que los precipita a las más humillantes derrotas.

*El curioso impertinente* y *El eterno marido* sugieren una interpretación no romántica del Don Juan. Anselmo y Pavel Pavlovich se oponen a los petimetres parlanchines, autosuficientes y "prometeicos" que hormiguean en nuestro siglo. Es el orgullo lo que hace a Don Juan, y el orgullo hace de nosotros, tarde o temprano, un esclavo del prójimo. El verdadero Don Juan no es autónomo; al contrario, es incapaz de vivir sin los *Otros*. En nuestros días esta verdad ha sido disimulada. Pero es la verdad de ciertos seductores shakesperianos, es la verdad del Don Juan de Molière:

"El azar me hizo ver a esta pareja de amantes tres o cuatro días antes de su viaje. Nunca he visto dos personas que estuviesen tan contentas una de otra y que irradiaran más amor. La visible ternura de sus mutuos ardores me produjo emoción; me sentí profundamente conmovido y mi amor comenzó por los celos. Ciertamente, no pude resistir el verlos sentirse tan bien juntos; el despecto despertó mis deseos, e imaginaba un placer extremo en poder perturbar su entendimiento y romper ese compromiso que ofendía la delicadeza de mi corazón".

Ninguna influencia literaria puede explicar los puntos de contacto entre *El curioso impertinente* y *El eterno marido*. Todas las diferencias residen en la forma y las semejanzas en el fondo. Sin duda, Dostoiewski no sospechó nunca tales semejanzas. Como tantos lectores del siglo XIX, no veía la obra maestra española sino a través de las exégesis románticas y probablemente tenía de Cervantes la más falsa idea. Todas sus observaciones sobre *Don Quijote* delatan una influencia romántica.

La presencia de *El curioso impertinente* junto a *Don Quijote* ha intrigado siempre a los críticos. Se preguntan si este relato es compatible con la novela; la unidad de la obra les parece un poco comprometida. Es esta unidad la que revela nuestro viaje a través de la literatura novelesca. Partiendo de Cervantes regresamos a Cervantes y comprobamos que el genio del novelista abarca las formas más extremas del deseo según el *Otro*. Entre el Cervantes de *Don Quijote* y el Cervantes de Anselmo, la distancia no es pequeña, ya que podemos incluir en ella todas las obras consideradas en este capítulo, pero no es infranqueable puesto que todos estos novelistas forman una cadena ininterrumpida entre uno y otro Cervantes.

La presencia simultánea de la mediación externa y de la mediación interna en el seno de una misma obra, nos confirma la unidad de la literatura novelesca. Y la unidad de esta literatura confirma, a su vez, la de *Don Quijote*. Comprobamos una por medio de la otra, como se comprueba que la tierra es redonda dándole la vuelta. El poder creador del padre de la novela moderna es tan grande que se proyecta sin esfuerzo sobre todo "el espacio" novelesco. No hay idea alguna en la novela occidental cuyo germen no esté presente en Cervantes. Y la idea de esas ideas, la idea cuyo papel central está confirmado a cada instante, la idea-madre a partir de la cual se puede reencontrar todo, es el deseo triangular que va a servir de base a la teoría de la novela novelesca de la cual este primer capítulo constituye la introducción.

## LOS HOMBRES SERAN DIOS PARA OTROS

Todos los héroes de novelas esperan que la posesión les aporte una metamorfosis radical de su ser. En la novela *En busca del tiempo perdido*, los padres vacilan en enviar a Marcel al teatro a causa de su mala salud. El niño no comprende tales escrúpulos, la preocupación por su salud le parece fútil comparada con los beneficios prodigiosos que espera de la representación.

El objeto no es más que un medio de alcanzar el mediador. Es al ser de ese mediador hacia donde apunta el deseo. Proust compara con la sed ese deseo atroz de ser el *Otro*: "Sed —parecida a la sed en que se consume una tierra reseca— de una vida que mi alma, por no haber recibido hasta ahora ni una sola gota, absorbería con tanto más ardor, a largos sorbos, en una total imbibición".

En Proust, este deseo de absorber el ser del mediador se presenta frecuentemente bajo la fórmula de un deseo de *iniciación* en un nuevo tipo de vida: vida deportiva, vida rústica, vida "desordenada". El prestigio repentino de un modo de existencia desconocido para el narrador está ligado siempre al encuentro con un ser que despierta el deseo.

El sentido de la mediación se muestra con particular claridad en los dos "extremos" del deseo. Don Quijote nos declara la verdad de su pasión, Pavel Pavlovich no puede ya ocultárnosla. El sujeto que desea quiere ser su mediador; quiere robarle a ese mediador su ser de caballero perfecto o de seductor irresistible.

Ni en el amor ni en el odio cambia este designio. Atropellado en una sala de billar por un oficial desconocido, el héroe de *El Subsuelo* (a veces intitulada *Memorias del Subsuelo*) se siente atormetado de inmediato por una sed atroz de venganza. Podríamos consi-