

productos del texto, en tanto sujeto y significante. Ruedan los años y Don Quijote tiene una realidad equivalente a la del Gran Capitán, por ejemplo. Pierre Menard relea el *Quijote* y se transforma en su autor, relegando a Cervantes a la categoría de apócrifo. El texto de Borges donde se narra esta transformación también hace que Borges sea apócrifo, tanto como Menard que fue Cervantes.

De Homero no sabemos nada, de Shakespeare sabemos poco, de Dante sabemos que era un teólogo y que este teólogo no escribió la *Divina Comedia*. Croce prefiere creer que hay un sujeto poético para cada obra que no se confunde con el sujeto práctico-histórico que le sirve de soporte. Se puede explicar a Dante por la historia de su tiempo, pero cuando leemos a Dante pertenece a la historia de nuestro tiempo. El sujeto común a ambas no es el Dante cívico, el florentino bajomedieval que mereció el destierro, sino una virtualidad del texto que se actualiza en cada lectura. Una *personalidad* (sigue Croce) emergente del texto.

Item más: siendo la historia un juego de constantes y variantes que se autorizan mutuamente, cada época aporta unos modelos concretos de humanidad que exigen técnicas narrativas precisas y divergentes. No por casualidad los héroes homéricos responden a un rasgo dominante, en tanto los héroes balzacianos se nutren de su propio crecimiento, los de Kafka devienen cucarachas y los de Proust se astillan en una cámara de espejos construída por la memoria. Un escritor tan poco antropomorfo como Robbe Grillet también lo admite, pocos años después que Ortega: inventar una nueva novela es inventar a un hombre nuevo, es decir otro sistema de relaciones entre el hombre y el mundo. Hay una concepción abstracta del hombre que sostiene sus concretas encarnaciones en las novelas de cada tiempo. A la primera llama *Zéaffa persona* y a la segunda, *personaje*.

René Girard ha dedicado un libro decisivo a mostrar que no puede haber una teoría de la novela sin una correlativa teoría del hombre, por lo cual los problemas de la novela son, en último análisis, problemas antropológicos, de modelización histórica del ser humano. Romanticismo y existencialismo intentan mostrar que el hombre obtiene sus deseos de sí mismo, de los propios e insondables abismos de su autenticidad. Por contra, Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski y Proust exhiben como característica del ser humano, precisamente, la opuesta: su inautenticidad. Mis deseos no son míos, los tomo prestados de los demás, son los deseos de los otros en mí. Lo que Girard llama *mediadores*, los que nos imponen sus deseos, nos sujetan a ellos y nos convierten en sujetos. Median por el sujeto decisivo del deseo que tampoco es el sujeto particular en que se personifica la otredad, sino el Deseo mismo, un Otro final (en el que todo comienza).

Este Otro es el que nos indica el objeto de nuestros deseos, que se articula conforme a los modelos sociales de comportamiento. El paradigma heroico con sus variantes epocales funciona a este nivel. El Deseo impregna a Alonso Quijano y se le plantean diversos modelos de realización fantástica, entre los cuales él escoge ser Don Quijote. No es que Quijano quiera ser caballero andante, sino que el modelo transmitido por la novela de caballerías simula ser el más adecuado para la realización del Deseo. Quijano adopta los signos de identidad de Don Quijote y los otros lo reconocen como tal, hasta que deviene Don Quijote. Esta mecánica sustituye el mito romántico de devenir uno

mismo e instaurar este proceso como finalidad de la vida. El yo profundo se proyecta sobre el mundo (planteo romántico): el mundo me desea y constituye mi yo en mi fantasía de realización del deseo. El yo es lo deseable para los otros, el Quijote que subsiste en la fantasía deseante de Sancho cuando ya Quijano ha recuperado la razón.

La novela moderna ha especulado especialmente sobre esta vaciedad de lo auténtico, llegando al extremo del personaje musiliano que carece de *Eigenschaften*, es decir de cualidades propias, de «propiedades». O al extremo del esnob proustiano que sólo se preocupa por adquirir los signos de conducta que sean deseables para los demás, deviniendo un objeto en la puesta en escena del deseo ajeno. O ha hecho la crítica del juego de miradas que articula la guerra de los deseos (quiero ser mirado para lo cual necesito ser visible) en el mito del hombre invisible reactualizado por Wells.

Tal vez la reflexión más aguda sobre el problema del personaje no provenga de los teóricos (suele ocurrir) sino de una ficción muy señalada: *El caballero inexistente* de Ítalo Calvino. Es una armadura vacía, sobre la cual caen, chocan, resbalan, golpean, acarician las fantasías del deseo ajeno. Cuando la armadura se rompe, el personaje desaparece, pues ya no tiene nada objetivo que sirva para reflejar el deseo de los otros. El personaje es eso: no sujeto en el sentido tradicional (principio activo) sino objeto de la subjetividad otra, que se constituye a partir de lo deseable del otro como objeto. En el paradigma, las funciones típicas del héroe son la expectativa del deseo de los demás, son su sociabilidad. Los otros aguardan que el héroe cumpla el deseo de los demás, son paradigma, y esta red de deseos atrapa y sujeta al héroe, que cumple, mal que bien, con las esperas del deseo social. Para ello, pues, lo más pertinente parece estudiar el paradigma como tal, que es una suerte de Escuela del Deseo. Un lugar intermedio donde ciertos impulsos innominados y, finalmente, insaciables, se articulan con la ley, el código de las acciones típicamente permitidas.



La novela realista tiene un código de identificación del personaje suficientemente nutrido como para que el lector no se pierda en excesivas averiguaciones propias. Se nos cuenta la historia familiar del personaje, se nos describe su cuerpo, se nos anoticia sobre su modo de vestir, la casa en que habita, su calle, su barrio, sus amigos, sus maestros, las mujeres que ama y que a veces lo aman, su carrera en la sociedad, sus triunfos y fracasos, sus enfermedades y sus peleas, su maduración y envejecimiento. Y, sobre todo: su nombre y su apellido. Es un personaje que se identifica por su situación en la sociedad, por su aspecto exterior, por su biografía y por su alma, ese lugar de piel adentro donde se supone alojada una sustancia impalpable e invariable que asegura su continuidad como *id*.

Más acá del realismo, las cosas se complican, a fuerza de disgregarse. El yo carece de continuidad (Proust) o de virtualidades que desarrollar (Musil). Los maestros no instruyen al discípulo, que deambula por una ciudad sin metas (Joyce). El mundo es conjetural y amenazante: en él no hay lugar para aprendizajes ni hazañas (Kafka). Si los demás no nos reconocen como vivos, nuestra alma no nos resulta suficiente (Pirandello). Mallarmé y Borges, por su parte, se encargan de prevenirnos cerca de las incer-

tezas del lenguaje: todas las lenguas son irreducibles a una central, giran en torno a un abismo semántico.

Aún el aspecto exterior del personaje pierde su unidad antropológica y referencial, tornándose animalesco, invisible o mero portador de una inicial a guisa de nombre paródico (Wells, Kafka, los objetivistas franceses).

No obstante las apariencias, la problemática en cuanto a la discontinuidad y mutabilidad del personaje no es moderna. Diría que es más clásica que la compleja solidez del personaje realista. Cervantes ya especuló sobre el desmontaje del simulacro llamado personaje, al presentarnos a un señor Alonso del cual no sabemos bien su apellido, ni el nombre de su aldea, del que no conocemos su génesis familiar, que no tiene mujer ni hijos en los que mirarse. Los héroes de las novelas caballerescas son el sustituto paródico de su instancia paterna. Sancho funge, también paródicamente, de hijo y de discípulo. Es probable que la novela cervantina cuente la educación sentimental de Sancho, que éste sea su auténtico héroe. Ya Luis Rosales ha explicado que el *Quijote* cuenta la quijotización de Sancho: aún cuando Alonso recupera la razón, Sancho sigue confiando en sus florestas aventuradas, sus islas utópicas y sus prados pastoriles. La fábula ha desencantado a don Alonso, pero ha hechizado a su escudero.

Doscientos años antes de Cristo, Apuleyo, en *Las metamorfosis* o *El asno de oro* anuncia a Kafka y desdibuja el modelo referencial humano del personaje, que, durante una etapa de su vida, y por razones rigurosamente iniciáticas, deviene un asno. El personaje asegura su continuidad sólo por el lenguaje: lo salva la primera persona del relato, que se refiere a sí mismo, constantemente, como *Lucio*. Los demás, en tanto, como corresponde, lo tratan como a un asno: lo montan, le pegan, le dan heno, etc. Este asno es el otro yo del yo, el modelo objetivo del yo que se configura como animal para graficar más claramente su otredad (*Asino meo memini*). El paradigma funciona al evocar Lucio al maestro Homero y al héroe Ulises. Ya veremos que estos paradigmas en eco son corrientes en toda la historia de la narrativa: el yo es un modelo exterior y objetivo que sirve al héroe para atraer los deseos de los demás y constituir su identidad.

La historia se cumple: después de innúmeras experiencias y lecciones, el asno puede ver a Isis, diosa del supremo saber, y al sacerdote que lo corona de rosas y lo devuelve a la forma humana. Hay una madre y un padre iniciáticos que actúan en Tesalia, tierra de exilio. Desnudo, luego cubierto por un velo blanco, asumiendo los dones solares (doce túnicas, rayos en la cabeza), Lucio es iniciado en la contrapartida de la luz del sol, la sombra nocturna, Osiris y emprende el camino de vuelta a la patria.

Otro elemento que quiebra en cierta narrativa clásica es el nombre. Éste es un signo de identidad que no surge de la intimidad auténtica del héroe. Ulises lo cuenta con sagacidad: cuando Polifemo le pregunta quien es, responde *Nadie*. Son los otros los que nos nombran. Ulises no es tal hasta que el perro Argos le ladra familiarmente y le fijan el mismo nombre su nodriza, su mujer, su hijo y, finalmente, su padre.

Amadís (1508) es un personaje que carece de psicología, es decir de contradicciones a través de las cuales desarrollar un carácter, y de nombre constante. Su identidad es discontinua y le fija unidad solamente la obediencia al paradigma. No conocemos su aspecto exterior ni su habla y, en cuanto a denominaciones, cambian durante la historia.

Hijo expósito, salvado de las aguas, se lo bautiza Doncel del Mar. Lo llama Amadís el padre expositor en un pergamino encerrado en una esfera cerosa (Amadís sin Tiempo: nombre secreto que sólo es conocido de Oriana, su amada). Un ermitaño lo denomina Beltenebros, pues su vida «está en grande amargura y tinieblas». Por sus hazañas es conocido como Caballero de la Verde Espada. Dado por muerto, lo revive un médico hábil en cirugía y, tras la palingenesia (episodio iniciático por excelencia: muerte y resurrección) se lo renombra Caballero del Enano (pues siempre lo acompaña este personaje). Amadís de Gaula es un nombre que nadie le adjudica en la historia y que, en rigor, designa al paradigma en su conjunto: Amadís es el amado de Oriana, con quien se casará y reinará, en tanto Gaula es el reino de Perión, que lo inicia en las habilidades caballerescas.

Esta discontinuidad en los nombres es habitual en los relatos caballerescos, muy marcados por las costumbres iniciáticas de la sociedad estamental. El nombre es algo oculto, que sólo conocen los pares, y el resto de la sociedad se vale de sustitutos, metonimias descriptivas, apodos pasajeros. Tristán, recogido en romances de la segunda mitad del siglo XII (sobre todo Béroul y Thomas), refundido en prosa por Joseph Bédier en 1902, manipulado por Wagner en nombre de Schopenhauer y con graves y deliciosos ataques a la música tonal promediado el siglo XIX, también es aficionado a estos rebautizos iniciáticos. El truco es el contrario al de Amadís: conservación del nombre (eventualmente, su disolución en el anonimato) pero cambio constante de apariencia, que quiebra su identidad en la mirada de los demás y, desde su intimidad, por el amor y la locura, ambos exteriores, como el deseo, sitiadores y conquistadores de la intimidad identificatoria.

Tristán es hijo póstumo y lo cría un padre adoptivo, Rohalt, quien lo entrega, a los siete años (edad del paje) a su instructor caballeresco, Gorvalán (o Kurwenal). Raptado por unos mercaderes noruegos, se hace pasar por tal ante los monteros del Rey Marés. Rohalt, por medio de una piedra de carbunco (coágulo de la Divina Sangre) lo identifica en la corte de Marés (otras versiones dicen «Rey Marke»). Tras siete días en una barca donde agoniza y revive (el siete es número de ciclo iniciático), se hace pasar por un caballero que se dirige a España a aprender astrología y fue raptado por los piratas. La enfermedad, asegura el romance, le deformó la cara hasta hacerlo irreconocible.

Una nueva enfermedad obliga a intervenir a Isolda, quien lo cura durante cuarenta días (otra cifra de ciclo iniciático: siete veces cuarenta es el total de la concepción). Los barones de la corte de Cornualles lo toman por mago. Isolda volverá a curarlo de la ponzoña emanada por el aliento de un dragón. El tratamiento es agua y bálsamos. En este medio materno, Tristán renace nuevamente e Isolda se acredita como maga, o sea como madre iniciática. El amor de ambos rompe el esquema, pues la maga siempre ha de servir de transición entre el héroe y su esposa (en la historia de Amadís, Urganda entre Amadís y Oriana).

Sin instancia paterna definida, este hijo de padres muertos (Ribalén y Blancaflor) se disolverá sin reconocimiento paternal, en la locura y el adulterio. La errancia de un padre a otro está marcada por su constante alteración de identidad física y social. La falta de lugar entre los otros hace imposible la fijación de su amor por Isolda, también destinado a vagar sin asiento hasta el final que viene de fuera: la muerte.