

ÁLVAREZ TORRES, Jonathan Paul
Pontificia Universidad Javeriana

@ jo_alvarez@javeriana.edu.co

■ Recibido / Received
3 de mayo de 2022

■ Aceptado / Accepted
26 de octubre de 2023

Los abismos (2021), de Pilar Quintana: una actualización de *Madame Bovary* A partir del deseo triangular de René Girard

Los abismos (2021) by Pilar Quintana: An actualization
of *Madame Bovary* through the Rene Girard's
triangular desire

En este trabajo se pretende demostrar que algunos pasajes de la obra *Los abismos (2021)*, de la escritora colombiana Pilar Quintana, son una actualización de *Madame Bovary (1856)* de Gustave Flaubert. *Los abismos* se leerá a partir de la propuesta del deseo triangular hecha por René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca (1985)*. Las propuestas filosóficas que se utilizaron para el acercamiento a *Los abismos (2021)* son, principalmente, las herramientas girardianas. De forma subsidiaria se acudió a postulados filosóficos de Walter Benjamin.

PALABRAS CLAVE: deseo triangular, Girard, mentira romántica, trascendencia desviada, imágenes dialécticas, novela latinoamericana.

On this essay we pretend to show that some parts from the novel *Los abismos (2021)* by Pilar Quintana is an actualization of Flaubert's *Madame Bovary (1856)*. This novel is going to be read through the triangular desire, Girard's proposal on *Mentira romántica y verdad novelesca (1985)*. The philosophical postulates used are, mainly, the girardians. Nevertheless, we used too, subsidiarily, postulated by Walter Benjamin.

KEY WORDS: triangular desire, Girard, Romantic lie, transcendence deviant, dialectic images, latinoamerican novel.

1. UNA APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS QUE SE USARÁN A PROPÓSITO DE *MENTIRA ROMÁNTICA Y VERDAD NOVELESCA*

I

Del clásico libro *Mentira romántica y verdad novelesca* (1985) de René Girard se empezará con la consideración de la mediación, los celos y la trascendencia. Para hablar de estos conceptos, hemos de entender que para este filósofo la naturaleza del deseo es triple, es decir, este es: metafísico, triangular y mimético.

Pues bien, en la compilación hecha por Pierpaolo Antonello^[1], *Mimesis, Desire and the Novel* (2015), Maria DiBattista escribió un artículo llamado «Jealousy and Novelistic Knowledge». En este artículo la profesora de Princeton afirma que en *Mentira romántica y verdad novelesca* René Girard:

Identifica los celos como uno de los «vicios» de la mediación interna y concuerda con la argumentación de Stendhal contra los celos como una de las «emociones» más distintivas de la modernidad. Como sugiere esta afirmación, para Girard los celos son menos una falibilidad moral que un síntoma de la enfermedad ontológica propia del espíritu de la modernidad. Según su diagnóstico, el amante celoso disfraza la naturaleza verdadera de su aflicción atribuyendo su sufrimiento a un «temperamento» posesivo en lugar del desorden espiritual más fundamental que es su fuente real (traducción propia) (DiBattista, 2015, p. 3)^[2].

El deseo se aviva gracias al contacto con los celos y esto no se debe a la «naturaleza dependiente» del amor. El celoso encubre el origen de sus celos para no ver aquella verdad novelesca que Girard intenta hacer patente a través de su estudio de distintas obras literarias. Los celos hacen expresa la triangularidad del deseo porque esta vez el mediador se invierte. No es el amante deseando a aquella persona que es deseable, sino el enamorado avivando el deseo preexistente debido a la aparición de un tercero que confirma que su deseo anterior estaba dirigido hacia una persona que resulta deseable. Por esto, los celos avivan el deseo, mas no lo inician.

Ahora bien, a pesar de que es común que al referirse a los celos haya cierta consideración negativa, en Girard no siempre es así. Para ello hace falta ir a la consideración histórica de los celos en Grecia. DiBattista trae a colación la etimología de la palabra «celos» para hablar-nos de su polisemia. Los ζῆλος (celos) se referían a un ardor pero, al mismo tiempo, a una rivalidad y emulación. No había la consideración exclusivamente negativa que la palabra «celos» tiene en nuestros días. La asociación que se hace con Girard al referirnos a «rivalidad» y «emulación» es casi inmediata. La profesora dice que:

«Celos» vienen del griego zelos o zeal, una palabra que transmite tanto la idea de celos como la idea de emulación o rivalidad. La mediación girardiana, al parecer, está latente dentro de esta comprensión clásica de

ÁLVAREZ TORRES, Jonathan Paul. «Los abismos (2021), de Pilar Quintana: una actualización de *Madame Bovary* a partir del deseo triangular de René Girard». XG. 2023, nº 6, pp. 91-108



los celos. Tan es así que el clasicista Carl Buck analiza esta palabra girardiana de la siguiente manera: «La mayoría de las palabras que se usan para “envidia”... tenían desde el principio una carga hostil basada en “examinar” (con malicia), “no amar”, etc. Por el otro lado, la mayoría de los términos que se convirtieron en distintivos para referirnos a «celos» se usaron originalmente también en un buen sentido: “zeal, emulación”» (traducción propia) (DiBattista, 2015, p. 6)^[3]

Dentro de la polisemia de las palabras «envidia» y «celos» hay una semántica que difiere en el uso histórico de cada palabra. Mientras «envidia» siempre ha tenido un uso peyorativo, la palabra «celos» también tenía un uso que tendía hacia el sentido descrito por Buck: emulación. Un diccionario etimológico en línea arroja que la etimología de «celo» es la siguiente:

El latín zelus, de donde viene en efecto celo como ardor o pasión por algo y también como apasionada sospecha e inquietud de que la persona amada ponga su interés en otro, es exactamente un préstamo tardío del griego ζελος («zelos»), ganas tremendas de algo, fervor, apasionamiento, ardor, ansia por algo o alguien, emulación, rivalidad y también objeto de deseo. Aunque el DRAE dé este vocablo como relacionado con el verbo ζειν (zein = hervir), esto no es más que una vieja etimología popular que ni Chantraine ni otros etimólogos del griego tienen en cuenta en absoluto (Diccionario en línea Etimológico de Chile, 2021).

El uso que se le daba a la palabra «celos» en Grecia dista de aquella concepción peyorativa que tiene en la actualidad, pues también se la usaba como «emulación», tal como indica DiBattista en su artículo. En la teoría girardiana la emulación tiene que ver con los procesos de subjetivación que propicia el deseo triangular. Un mediador no solo funge como el atizador del deseo, sino como un doble al que el sujeto deseante intenta parecerse. En el afán de asir el ser del otro, el sujeto deseante termina pareciéndose a él, emulándolo, tal como indica también la etimología de «celos» traída a colación. Aquí nos encontramos frente al deseo mimético. El triángulo se forma cuando se incluye en la ecuación al mediador. El mediador propicia la mimesis.

Esta es la paradoja que Girard encontró gracias a su investigación fenomenológica de algunas novelas europeas. En síntesis, el deseo según la teoría girardiana es triangular porque une tres puntos: el mediador, el sujeto deseante y el objeto deseado. El deseo es mimético porque propicia la mimesis, consciente o no, entre el sujeto deseante y su mediador. El deseo es metafísico porque el sujeto deseante quiere como fin último el ser del otro.

II

Pues bien, son dos los tipos de mediación a los que se refiere Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca* (1985): la mediación interna y la mediación externa. El filósofo utiliza como





ejemplo fundamental de la mediación externa a don Quijote. El mediador de don Quijote es Amadís de Gaula, el héroe de las novelas de caballería. Este tipo de mediación es externa por varias cuestiones. Primero, don Quijote acepta y asume de la mejor manera la imitación que hace durante el desarrollo de la obra. Él imita a Amadís de Gaula pero, al ser este un personaje de ficción y de una época ya lejana, jamás pueden sus espíritus verse imbuidos el uno por el otro. Es decir, en la mediación externa el sujeto deseante jamás podrá ocupar el lugar del mediador. Puede haber distintos mediadores y distintos tipos de mediación en una misma obra; no obstante, para don Quijote la mediación es una sola. El héroe de la mediación externa le da un lugar sagrado a su mediador. Lo ubica en el lugar de un ídolo. Don Quijote le explica a Sancho Panza lo importante que es para él Amadís de Gaula. Recordemos que dentro del prólogo de *Don Quijote de la Mancha* Cervantes incluyó un soneto que dedica Amadís de Gaula al caballero de la triste figura, llamado «Amadís de Gaula a don Quijote de la Mancha». El primer cuarteto del soneto dice «Tú, que imitaste la llorosa vida / Que tuve ausente y desdénado sobre / El gran ribazo de la Peña Pobre, / De alegre a penitencia reducida» (Cervantes, 2002, p. 37). En el soneto ya es expresa la imitación que don Quijote hará durante toda la obra. El mediador, el imitado, es Amadís de Gaula. En el capítulo XV de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* mantienen una conversación Alonso Quijano y Sancho Panza, en la que don Quijote da cuenta del sitio en el que ubica a Amadís de Gaula:

Quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien fue uno: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo [...]. Digo asimismo 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 o 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 a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de 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 pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta misma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto ansí, 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 (Cervantes, 2002, p. 233).

Lo primero que menciona don Quijote es la perfección de Amadís de Gaula. Luego, esa perfección la lleva hacia la alteridad. Es Amadís de Gaula «el solo, el primero, el único», la identidad del mediador no está imbuida por la alteridad de otros caballeros de novelas de caballería. Lo siguiente que hace don Quijote es un énfasis en lo que ya vimos en el primer cuarteto del soneto que Amadís de Gaula le dedica: la imitación como camino para alcanzar

ÁLVAREZ TORRES, Jonathan Paul. «Los abismos (2021), de Pilar Quintana: una actualización de *Madame Bovary* a partir del deseo triangular de René Girard». XG. 2023, nº 6, pp. 91-108

la perfección. Se refiere a los pintores, a los guerreros y a los hombres gallardos, para dar cuenta de la imitación que se ha dado a través de la historia, no solo en la literatura. Al final, don Quijote afirma que el caballero que más imitare a Amadís de Gaula más se acercará a la perfección. Él no habla de la superación de su mediador porque entiende que su mediación es externa y que no podría competir con Amadís. Si la mediación fuera interna, don Quijote hablaría de alcanzar y superar a Amadís de Gaula, y no aceptaría la imitación que realiza; sin embargo, él acepta que la distancia que los separa es insalvable y termina convirtiéndolo en un ídolo.

Los héroes de la mediación interna, en cambio, están en el mismo plano en el que la vanidad, la envidia y el arribismo remplazan o complementan a los celos. En este caso, el gran escritor de la mediación interna es Stendhal. Quienes se ven imbuidos en la mediación interna añoran ocupar el lugar de aquel al que imitan. Una vez que ocupan su sitio, hay un intercambio de papeles en donde el mediador antiguo se transforma en sujeto deseante y viceversa. La mediación externa está lejos de aquella mentira romántica de la modernidad que Girard critica. Mientras tanto, la mediación interna está en pleno corazón de la mentira del atomismo romántico. Por ello, en la mayoría de obras de la mediación interna, los héroes no aceptan que están imitando a un mediador. Confían a ciegas en una «espontaneidad desiderativa» que no existe.

Por su parte, la mediación interna hace germinar en sus personajes un auténtico odio. Girard comenta que:

El sujeto está persuadido de que su modelo se considera demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. Así pues, el sujeto experimenta por este modelo un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos odio (Girard, 1985, p. 17).

Es diferente el caso de la mediación externa, como la de don Quijote. Él no puede odiar a Amadís de Gaula porque lo venera como a un ídolo y es consciente de que nunca podrá igualarlo como caballero andante. En cambio, en la mediación interna el sujeto deseante se avergüenza de aquella revelación del deseo: que su deseo no es suyo y que no hay inmanencia del deseo. Alonso Quijano no se avergüenza de la imitación que precede su actuar. Todo lo contrario. Él engalana el hecho de imitar e intentar alcanzar el estándar de perfección creado por el mediador.

III

Ahora nos acercamos hacia la noción de trascendencia. Para Girard hay dos tipos de trascendencia: la vertical y la desviada. La trascendencia vertical pululaba antes de la modernidad, pues los seres humanos hallaban con facilidad un Dios o un Señor que les dijeran qué hacer o qué desear. Por ello Girard utiliza la palabra «caricatura» para describir la trascendencia desviada. En la trascendencia vertical hay incluso una metáfora teológica-geométrica. Se alude al «altísimo», a Dios, al que está en los cielos y que por estar arriba hace que las ora-





ciones sean «elevadas» y los ojos de los fieles se posen sobre las nubes. La verticalidad de la trascendencia se refiere a seguir el modelo divino.

Es curioso que René Girard nombre al otro tipo de trascendencia como «desviada» y no la llame «trascendencia horizontal», nombre que quizá podría ajustarse metafóricamente a lo que se intenta expresar. En este sentido, cabe la propuesta de llamar de esta forma a la trascendencia desviada: horizontal. Para Girard la necesidad de trascendencia se satisface en la mediación; es decir, lo que hace que el deseo sea triangular, metafísico y mimético es la necesidad de trascendencia.

La mentira romántica tiene que ver con la ilusión de la originalidad y de la individualidad. La revelación religiosa es epistemológica porque frente a la pérdida de sacralidad del cuerpo social, el individuo cree que está rechazando la necesidad de trascendencia, cuando en realidad está «desviando» esta necesidad hacia otro sitio. Don Quijote lo hace hacia Amadís de Gaula, Emma Bovary lo hace hacia las heroínas románticas de las novelas de folletín. Sin embargo, tal desviación podría ser considerada como una trascendencia horizontal si es que el sujeto deseante cayera en la cuenta de su manera de desear y, en lugar de ubicar en el lugar de un ídolo a su mediador, lo ubicara en un sitio humano, a su lado, horizontalmente.

Es decir, el sujeto deseante podría rechazar no solo la necesidad de trascendencia, sino la mentira romántica. Así podría escoger entre la trascendencia divina, que es vertical, y la trascendencia humana, que sería horizontal. Asimismo, Girard comenta que la revelación novelesca es aún mayor si es que se da en el novelista y no solo en la novela. Esto será importante cuando nos refiramos a Flaubert y a Pilar Quintana.

2. EL NOVELISTA COMO NARRADOR. UNA LECTURA A CABALLO ENTRE WALTER BENJAMIN Y RENÉ GIRARD

IV

Partimos de un hito histórico: la creación de la imprenta con piezas móviles. Con el invento de Gutenberg, la imprenta con piezas móviles, se facilitó la impresión y la difusión de las obras literarias. En este sentido, María Jesús Velduque Ballarín (2011) comenta en su artículo, «El origen de la imprenta: la xilografía. La imprenta de Gutenberg», que quizá hacia el año 1440 fue cuando Gutenberg acabó por inventar este tipo de imprenta. Aunque hay registros de algunos libros apócrifos que parecen haber sido impresos en el taller de Gutenberg, de común acuerdo se ha establecido que el primer libro impreso por su invento fue la Biblia de 42 líneas en 1456.

Por otro lado, *Don Quijote de la Mancha* fue impresa en 1605, aproximadamente 166 años después de que Gutenberg inventara la nueva manera de imprimir libros. En aquel entonces, Cervantes tenía 58 años y *Amadís de Gaula* se había empezado a imprimir casi cien años antes de que Cervantes llegara al mundo su célebre obra. En otras palabras, las primeras obras de ficción novelesca que formaron parte de la reproductibilidad técnica propiciada por la imprenta fueron las novelas de caballería. Cervantes no fue un simple testigo de esto. Él fue

ÁLVAREZ TORRES, Jonathan Paul. «Los abismos (2021), de Pilar Quintana: una actualización de *Madame Bovary* a partir del deseo triangular de René Girard». XG. 2023, nº 6, pp. 91-108

parte de aquellos lectores fervientes de las obras de caballería que inundaron los primeros siglos de invención de la imprenta de Gutenberg.

Pues bien, cabe mencionar que son varias las relaciones que hay entre lo propuesto por Girard y por Benjamin. Para ello, tomaremos en cuenta lo que Walter Benjamin escribió en *Pequeña historia de la fotografía*, en *El Narrador* y en *Sobre la facultad mimética*. Girard nos dice en *Mentira romántica y verdad novelesca* (1985) que «la ilusión es el fruto de un extraño matrimonio entre dos conciencias lúcidas. La literatura caballescica, cada vez más extendida a partir de la invención de la imprenta, multiplica de manera prodigiosa las posibilidades de semejantes uniones» (1985, p. 11). Lo importante de esta cita está en las posibilidades de unión entre dos conciencias lúcidas. En el caso de don Quijote, la unión sería entre las conciencias de Cervantes y Garcí Rodríguez de Montalvo, creador del famoso caballero ficticio Amadís de Gaula.

La ilusión alude a Amadís de Gaula como mediador. Lo cierto es que aunque Amadís sea un mediador ficticio, ilusorio, provoca una mediación real y esa mediación lleva a don Quijote a actuar. El poeta español Ángel González escribió un potente poema que se acerca a la cuestión: «Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas, / Y una voz cariñosa le susurró al oído: / ¿Por qué lloras, si todo / En este libro es de mentira? / Y él respondió: / Lo sé; / Pero lo que yo siento es de verdad» (González, 2008). Consideramos que se ha de tener en cuenta que en realidad serían tres las conciencias lúcidas que pueden unirse gracias a la imprenta. La tercera conciencia es la del *lector emancipado* y a ella no se refiere Girard. Al decir «lector emancipado» nos acercamos al concepto propuesto por Jacques Rancière. La extensión que se realiza es la de «espectador emancipado» hacia la de «lector emancipado». A fin de cuentas, Rancière, como gran lector de Benjamin, afirma en *El espectador emancipado* (2010) que «una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores» (Rancière, 2010, p. 28). Se entiende como lector emancipado un lector activo que se acerca a una obra literaria o a un sistema de pensamiento de manera crítica y cercana a aquella experiencia primigenia del lenguaje, tal como, según Benjamin, lo debería hacer un traductor. De esta forma, aunque Girard habla de dos conciencias lúcidas, no es descabellado afirmar que en realidad son tres. La tercera conciencia lúcida sería la nuestra, que nos permite hacer patente el deseo triangular y nuestra manera de desear según un Otro.

El comienzo de *Pequeña historia de la fotografía* nos da luces acerca de lo que representó la imprenta para Benjamin: «La niebla que cubre los primeros tiempos de la fotografía no es por cierto tan densa como la que cubre los primeros tiempos de la imprenta» (2007, p. 377). Al permitir la reproductibilidad técnica y la difusión amplia de las otras escritas, la imprenta se torna objeto de análisis para Benjamin. Consideramos a Alonso Quijano como hijo digno de su época, pues no pertenece por completo a la prole del arte de narrar, sino que el cambio que se da en él da cuenta del cambio de era que se empezó a gestar debido al invento de Gutenberg. A la par, él se narra a sí mismo durante toda la obra de Cervantes; es decir, don Quijote se construye narrándose a sí mismo. Aquí es clave que él se narre, pero también que narre las aventuras de Amadís de Gaula, pues de esa manera acrecienta el ser de Amadís y da cuenta de la mediación existente.

¿Qué habrá visto y leído Miguel de Cervantes para escribir el *Quijote*?, nos es imposible escudriñar en la respuesta precisa y amplia de esta pregunta. Sin embargo, nos podemos acercar un poco gracias a don Quijote y gracias a Girard y Benjamin. La lucidez de don Quijote





reside en llevar a la acción novelesca la naturaleza del deseo triangular. Este efecto que la imprenta produjo en la existencia de los seres humanos en el mundo, quizá sea el efecto más importante para analizar desde la perspectiva de René Girard. Lo que pasó con la imprenta es lo que sucede con ciertos artefactos creados por los seres humanos: estos objetos entran a formar parte del mundo y condicionan la existencia de los humanos hacia el futuro. Los teléfonos móviles han entrado a formar parte del mundo y ahora condicionan nuestra existencia; han entrado a formar parte de aquellos objetos que hilvanan y configuran mundo. Tan es así que, como se vio en párrafos anteriores, gracias a la imprenta Alonso Quijano pudo hacerse con todos los libros de caballería posibles y en varios tipos de ediciones. La lectura de estos textos convergió en la mediación externa que produjo sobre él Amadís de Gaula.

Benjamin afirma en *El narrador* que hay un empobrecimiento de la experiencia, que tiene relación con el vivir, el narrar y el escuchar (2001, p. 112). Las experiencias que no les había sido dado vivir a los antiguos las compartían a través de la oralidad o de la escucha. Quien había experimentado algo lo transmitía a los demás a través del arte de narrar. Se sentaban alrededor de una fogata de leña para transmitir unos a otros las experiencias vividas. Cuántos de nosotros no tenemos recuerdos de aquellas cocinas en medio de los campos en las que el hollín cubría las paredes y el techo interno, y mientras nuestra abuela o abuelo preparaban el tinto, el resto se sentaba alrededor de la leña ardiente para compartir experiencias de vida. Por ello, hay mucho de artesanal en el arte de narrar según la perspectiva benjaminiana, pues el medio para transmitir experiencias es el lenguaje mismo, como ha sido tradicionalmente en las comunidades humanas. Aquí yace un punto de distinción entre Benjamin y Girard. Mientras que para Girard la lucidez de don Quijote no es motivo de disputa, Benjamin afirma que *Don Quijote de la Mancha* «ya enseña cómo la magnanimidad, la audacia, el altruismo de uno de los más nobles —del propio don Quijote— están completamente desasistidos de consejo y no contienen ni una chispa de sabiduría» (Benjamin, 2001, p. 115). El consejo al que se refiere Benjamin es aquel del narrador de oficio, el de quien narra y comparte una experiencia propia o una que le fue transmitida. Lo que Benjamin no toma en cuenta es que aquella magnanimidad, aquella audacia y altruismo no están desasistidos de consejo. El mediador viene a ocupar el lugar del narrador y, a su vez, ese lugar es el de Rodríguez de Montalvo. Por ello se afirmó antes que la lucidez de Rodríguez de Montalvo tiene que ver con el arte de narrar; su personaje resultó tan entrañable para Cervantes que hizo que su caballero, don Quijote, emulara al héroe creado por Rodríguez de Montalvo.

Cervantes conservó aquel arte de narrar al que se refiere Benjamin. La transmisión de la experiencia antes de la imprenta tiene que ver casi de manera exclusiva con la oralidad compuesta por el hablar, el escuchar y el gesticular (2001, p. 112). Después de la imprenta el empobrecimiento de la experiencia va de la mano con el empobrecimiento de la capacidad de narrar y de escuchar. ¿Para qué voy a aprender a narrar una historia si la puedo copiar a facsímil y entregarla así a los miembros de un grupo? Según Benjamin, hay un desmedro en la capacidad narrativa que nos cerró los oídos y nos cosió los labios. La experiencia se ha empobrecido porque el narrar no tiene relación solo con lo que se transmite. No es la anécdota lo que sostiene una narración. La anécdota es el corazón frío de un melocotón; la narración es la pulpa. Frente al arte de contar historias, Benjamin contrapone la información que la prensa transmite. Cada día hay una o más noticias nuevas que transmitir a los lectores de

ÁLVAREZ TORRES, Jonathan Paul. «Los abismos (2021), de Pilar Quintana: una actualización de *Madame Bovary* a partir del deseo triangular de René Girard». XG. 2023, nº 6, pp. 91-108

periódicos, de tal manera que cada día podría haber historias nuevas que narrar; lo que sucede en la prensa escrita es que esas historias que podrían ser compartidas a través del arte de narrar son transmitidas como información. El empobrecimiento de la experiencia empieza con la imprenta de Gutenberg, porque da lugar a que diariamente se impriman una cantidad tal de periódicos, con una cantidad tan alta de noticias, que se sacrifica la experiencia en favor de la información (2001, p. 116). Este sacrificio también es el de la narración en favor de la anécdota. Se sacrifican «historias memorables» para tener una mayor cantidad de historias. No son experiencias lo que nos transmiten los medios de comunicación, más bien es información despojada de todo aquello que tiene relación con el arte de contar historias. Lo crucial en Benjamin es cómo a través del desarrollo de la técnica el ser humano se aleja de aquella primigenia cercanía con su experiencia del mundo.

Ahora bien, Rainer Rochlitz comenta, en su libro *The disenchantment of art. The Philosophy of Walter Benjamin* (1996), que:

En la base de la distinción entre aura y reproducción mecánica, entre valor cultural y valor de exhibición, entre experiencia tradicional y experiencia improvisada y, fundamentalmente, de acuerdo a la antigua dualidad sociológica establecida por Ferdinand Tonnies, entre «comunidad» y «sociedad» Benjamin intenta en 1935 conferir un valor emancipatorio a ambos, a los elementos innovadores y destructores de la tecnología de la reproductibilidad, de la exhibición pública y de la reducción de la experiencia (Rochlitz, 1996, p. 189).

Como se puede leer en la cita de Rochlitz, aunque Benjamin pudiera parecer a veces un nostálgico, en realidad él entreveía aquella tensión que marca al advenimiento de lo nuevo y la decadencia de lo antiguo. Así, para él había valor emancipatorio tanto en los elementos innovadores como en los elementos destructores de la reproductibilidad técnica.

Así las cosas, para Girard lo preocupante del advenimiento de la imprenta tiene que ver con la cantidad cada vez más creciente de la trascendencia desviada que esto provoca. Para Benjamin, en cambio, no es la facilidad de la mediación lo que la imprenta trae consigo. El filósofo ve en la imprenta el comienzo de la gradual pérdida de la experiencia. El arte de narrar ha marcado el comienzo de su fin debido a ese objeto que media entre el espectador —lector en este caso— y la persona que narra. Pero no nos quedemos con esta imagen nostálgica de Benjamin. No todo pasado fue mejor. En su lugar, consideremos aquella posibilidad del valor emancipatorio de lo nuevo.

Para esto, una de las cuestiones que conviene tener en cuenta sobre Benjamin es la noción de «imagen dialéctica», que para efectos de este texto la concatenaremos con la noción de «resonancia». Para Benjamin el capitalismo genera su propia mitología. Esta mitología inscribe en el inconsciente colectivo ciertas «imágenes dialécticas». De esta forma, Florencia Abadi comenta que

En la versión de 1935 las «imágenes dialécticas» se definen como imágenes oníricas o desiderativas en el inconsciente colectivo. Benjamin comprende las dife rentes configuraciones que hicieron a la vida del siglo XIX





como visiones oníricas, y al capitalismo en su conjunto, cuya prehistoria encuentra en aquellos pasajes de París, como un fenómeno que produjo «un nuevo sueño onírico a Europa, y con él, una reactivación de las fuerzas míticas». El capitalismo construye, mediante el fetichismo de la mercancía, su propia mitología y su propia religión. Sus fuerzas míticas proceden de aquel ámbito de lo humano en que el sueño y la vigilia, la fantasía y la realidad, se mezclan, es decir, el mundo primitivo de la mímesis (Abadi, 2011, p. 18).

Esto tiene una relación estrechísima con el capitalismo reinante. Mientras que en Benjamin el capitalismo se alimenta de lo mítico gracias a la facultad mimética, en Girard el capitalismo promueve cada vez formas más inmediatas y colindantes para que las mediaciones internas puedan darse gracias al deseo mimético. La noción de «mímesis» no envuelve al mismo concepto en los dos filósofos. En Benjamin lo mimético es la facultad humana de encontrar semejanzas entre las cosas, «resonancias»; esto derivó en el lenguaje como el medio por el que se expresa dicha facultad. Gracias a estas resonancias, podemos acercarnos a las ya mencionadas «imágenes dialécticas». En Girard la mímesis se da a través de la emulación consciente y la mímesis no consciente. Mientras tanto, en Benjamin la facultad mimética es aquella que permite hallar esas resonancias fragmentarias que nos pueden acercar a una experiencia primigenia del mundo; esos fragmentos es lo que podemos entender como «imágenes dialécticas». A la par, estas «imágenes dialécticas» también están siendo creadas a su vez por la mitología propia que el capitalismo ha ido creando durante su desarrollo.

Dentro de la tensión nunca resuelta otra cuestión que cabe preguntarse es la que tiene que ver con la reproducción técnica de las novelas y el problema que para Benjamin entraña esto. En Grecia *Mnemosine* era la musa de lo épico. En este sentido, la indiferenciación creativa de la épica ubica, a través de una forma más antigua —la epopeya—, la novela junto a la narración; esto debido a que los orígenes de la novela se remontan a la epopeya. Aun así hemos de tener presente que la novela moderna como tal empieza con la imprenta y las novelas de caballería. De esta forma, el elemento inspirador de lo épico (del recuerdo) se manifiesta de manera distinta en narración y novela. Hallamos así una doble tarea en el recuerdo: transmitir la experiencia de generación en generación y hacerlo también en el presente de persona a persona para que la transmisión de la experiencia también se dé en el espacio (Benjamin, 2001, p. 113). Hablando de la memoria, difieren la del narrador y la del novelista. La memoria del novelista es inmortalizadora; se refiere a un héroe, un viaje o una lucha (Benjamin, 2001, p. 126). Por el otro lado, la memoria del narrador es entretenedora, navega por abundantes acontecimientos dispersos. Lo que deja la novela después del «Fin» son pensamientos relativos al «sentido de la vida». Mientras tanto, la narración nos deja una suerte de moraleja de la historia. Benjamin (2001) dice que no existe narración de la cual no se puede preguntar: «¿Cómo sigue?»; mientras que la novela acaba con la palabra «Fin» (p. 128). Alma, ojo y mano quedan conectados mutuamente en la narración. Pero la mano ha perdido valía. En la producción y en la narración se usa cada vez menos la mano, nos dice Benjamin. Y en la novela no hay gesto manual que pueda compartirse con los oyentes porque escribir y leer son actos solitarios. La mano del escritor no guía ni dirige cómo el lector ha de mover la suya. El narrador conoce el consejo pero no está limitado a un individuo, como quien dice un refrán, sino que cuenta dirigido a un colectivo que pretende saber. La metáfora

del cirio y de la fogata que usa Benjamin alude a la utilidad de cada uno. El cirio no es usado para calentar, sino para alumbrar. Cuando decimos «alumbrar» nos referimos a la sabiduría más que a lo físico. La sabiduría de aquel que ha vivido por sí mismo o por un tercero una experiencia transmisible a través de la narración. Por eso, la narración alumbrar; mientras que la novela calienta. Acudimos a la narración para salir de ella más sabios, y acudimos a la novela para calentar nuestras frías vidas (Benjamin, 2001, p. 133). Esto para tener presente lo que Benjamin menciona sobre la novela y, sobre todo, para controvertirlo y afirmar que Pilar Quintana, así como Léskov, es una narradora en el sentido benjaminiano de la palabra.

En este caso, y en consonancia con *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin tensiona los beneficios y maleficios que ha traído consigo la reproductibilidad técnica del arte. En concreto, se refiere a la literatura y su registro escrito en relación con el antiguo arte de narrar. Con Benjamin no hay que perder de vista la cuestión de la experiencia. Hacia donde él se dirige es a la experiencia primigenia que el ser humano tiene del mundo. Por ello, él menciona que la lectura de novelas difiere del arte de narrar porque hay un objeto que media entre el ser humano y su posible experiencia primigenia del mundo. Con el nacimiento de la imprenta nació también el objeto al que él se refiere: el libro. Lo curioso es que Benjamin echara mano de un autor ruso para referirse al arte de narrar, Nikolai Léskov, al que se acercó, cómo no, a través de sus libros. En este sentido, la tesis que se defiende en este subapartado es que es posible que la narración encuentre nuevas formas de compartir experiencias precisamente gracias a la imprenta. Esto no quiere decir que todo lo que salga de la imprenta tiene una relación estrecha con el arte de narrar, pues habremos de tener en cuenta que el valor emancipatorio del que se habló es para Benjamin un valor potencial y no inmanente.

Siguiendo esta argumentación, lo que aquí se sostiene es que, a pesar de que el lenguaje de la novela sea cercano a aquel «lenguaje humano» que «abandona la experiencia de la comunicabilidad para quedarse en ser lenguaje de difusión, medio de comunicación» (Acosta López, 2018, p. 187), cabe la posibilidad de que el camino andado y desandado que hizo Benjamin primero con *Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres* y después con *El narrador*, deje algún resquicio para que en la escritura de novelas se pueda encontrar algún tipo de «resonancia» que permita un acercamiento a la experiencia primigenia del lenguaje y del mundo.

En este sentido, la comparación entre Léskov y Pilar Quintana se da con base en los dos tipos de narradores a los que Benjamin hace referencia en *El narrador*: el de quien conoce muy bien su lugar de origen y el de quien ha viajado y ha visto lo novedoso. Para empezar el análisis, hace falta enfatizar el hecho de que Benjamin escribe *El narrador* bajo la sombra de Léskov. No lo hace bajo el Léskov novelista o el Léskov cuentista, lo hace bajo el escritor Léskov. En este sentido, hay que recalcar que Benjamin no conoció a Léskov de primera mano. Él tuvo que acudir a traducciones del ruso que se encontraban en aquel objeto que tanto intentó controvertir: libros. De esta manera, a través de sus actos, Benjamin está dando cuenta de aquella potencia emancipadora que podría haber en la reproductibilidad técnica, pues él mismo se está valiendo de un libro impreso gracias al invento de Gutenberg.

Ahora bien, dentro del ensayo de Benjamin, Léskov es considerado como un hombre que a pesar de dar valor a las costumbres propias, también le da valor a las costumbres de los sitios que visita. Esto da cuenta de aquella tensión entre lo destructivo y lo novedoso de la reproductibilidad técnica. Así, en el viaje que el protagonista de *La pulga de acero* hace a





Inglaterra él se sorprende de que en dicho país utilicen ladrillos para limpiar los cañones. Llega con la buena nueva a Rusia, pero nadie le hace caso y eso desemboca en la pérdida de la guerra de Crimea. De igual manera, cuando en Inglaterra le habían solicitado que se quedara como estudiante a cambio de una beca, él prefirió volver a su natal Oriol, a propósito de su arraigo a las costumbres y al pasado. En la misma línea, es necesario anotar que Léskov viajó bastante por Inglaterra en su juventud. Por esto, él encarna aquella tensión entre la tradición y la novedad. En Léskov convergen lo profano del narrador y lo religioso del cronista. Se podría decir, incluso, que Léskov da buena cuenta de que el novelista también puede fungir como un cronista de la historia. ¿Acaso Cervantes no hace patente aquel efecto que la Modernidad tuvo respecto a la triangularidad del deseo? No cualquier novelista lo hace, pero los buenos novelistas son al mismo tiempo narradores y cronistas de su época.

Ya que se ha hablado de Léskov, ahora es pertinente relacionar a Léskov con Pilar Quintana. El caso de la narradora colombiana es similar al del protagonista de *La pulga de acero* y, por ende, al de Léskov. Ella nació en Cali en 1972, allí pasó su infancia hasta que en los años ochenta se trasladó a Bogotá para estudiar Literatura. Después de aproximadamente 10 años se trasladó a vivir en Juanchaco. En Juanchaco conoce lo nuevo: un lugar inhóspito de la costa del Pacífico colombiano donde vive en una casa que afirma haber construido con sus propias manos. Durante casi doce años ella vivió allí y formó parte de la comunidad de manera activa. Tanto es así que su mejor amiga era una afrocolombiana de aquel pueblo. Esto representaba lo nuevo para la autora, porque ella solamente había vivido en ciudades propiamente dichas. La carencia, el abandono estatal, la ausencia de políticas públicas y compañía se conjugaron en lo nuevo. Pilar Quintana se inspiró en esa vivencia para escribir su aclamada novela *La perra* (2017). En este libro ya podemos entrever que las mediaciones guían la vida de la protagonista y que estamos en el reino de la trascendencia desviada. Asimismo, en este texto se da buena cuenta del mecanismo del chivo expiatorio, tanto en el cuerpo de la protagonista como en el cuerpo de la perra, Chirli. Sin embargo, es con la publicación de *Los abismos* (2021) cuando la mediación y la mimesis literaria se presentan con gran parte de su envergadura. En el caso de la segunda novela de Pilar Quintana, ella demuestra conocer a la perfección su lugar de origen, aquel Cali de fines del siglo xx. Así, en ambos autores confluye aquello que Benjamin destaca en Léskov para erigirlo como un narrador de cepa. Por ello se hace hincapié en los posibles beneficios que podría traer consigo la reproductibilidad técnica. Al igual que Benjamin con Léskov, nosotros nos acercamos a Quintana a través de aquel objeto que permitió la reproducción de lo escrito por la autora: el libro.

3. AQUELLAS RESONANCIAS QUE ACTUALIZAN A *MADAME BOVARY*

V

Antes de entrar a la discusión de las resonancias que hay entre *Madame Bovary* y *Los abismos*, cabe un brevísimo resumen de esta novela de Pilar Quintana.

Está narrada en primera persona por una niña llamada Claudia. Ella tiene el mismo nombre que tiene su madre. Claudia madre se casó con Jorge, padre de Claudia hija, cuando ella

ÁLVAREZ TORRES, Jonathan Paul. «Los abismos (2021), de Pilar Quintana: una actualización de *Madame Bovary* a partir del deseo triangular de René Girard». XG. 2023, nº 6, pp. 91-108

era bastante joven aún y él tenía ya casi 40 años. Se llevaban un poco más de 20 años. Con la hermana de Jorge, Amelia, administraban un micromercado que habían heredado de su padre. La tía Amelia contrajo nupcias de forma inesperada. Un día les pidió que fueran a un restaurante que solían frecuentar y ahí les presentó a su esposo, un joven 20 años menor que trabajaba en una tienda de ropa. Habían llegado de su luna de miel en Europa y a Jorge le pareció de entrada que Gonzalo era un aprovechado por casarse con su hermana. Claudia madre empezó a serle infiel a Jorge con Gonzalo y después de un tiempo los descubrieron. No se sabe exactamente qué hicieron con Gonzalo, pues la narradora no pudo acceder a esa información. Lo cierto es que desapareció. Después de ese incidente Claudia madre entró en depresión y logró salir de ella cuando la familia decidió ir a pasar las vacaciones a una finca en las afueras de Cali. En esta finca descubrieron el cuerpo de Rebeca, una mujer que había desaparecido hace muchos años. El cuerpo era puros huesos que se confundían con la maleza dentro del vehículo que estaba en el fondo de un barranco. Según dedujeron, la occisa iba manejando sola el día del suceso. Después de esto, la familia regresó a Cali antes del cumpleaños de Claudia hija para poder festejar con tranquilidad. En la última parte del libro asisten al funeral de Rebeca, y Claudia madre se encuentra ahí con Patrick, un antiguo amor de su adolescencia con quien que no le permitieron casarse porque casi le doblaba la edad. Después de un incidente pasajero entre ella y Jorge decidieron irse del funeral. Posteriormente, Claudia madre empezó a trabajar en una pinacoteca y al final renunció a su trabajo porque se sentía explotada y el impulso inicial que tuvo se había terminado. La novela está ambientada en los años ochenta (Quintana, 2021). El rápido resumen hecho incurre en la crítica de Benjamin a lo anecdótico de la información frente a lo rico de la narración, pero cabe hacerlo por mor del texto que estamos escribiendo.

Aquí nos acercamos a la hipótesis que queremos demostrar: *Los abismos* (2021) es una actualización de *Madame Bovary*. Lo cierto es que al decir «actualización» se está acudiendo a dos lugares: el primero tiene que ver con traer a la actualidad a Emma Bovary; y el segundo tiene que ver con poner en **acto** aquellos detalles del deseo triangular presentes en *Madame Bovary*. Tanto *Madame Bovary* como *Los abismos* son novelas en donde se encuentran ambos tipos de mediación, interna y externa. Sin embargo, en ambos casos la mediación predominante es la mediación externa. Ni Emma Bovary ni Claudia madre podrán jamás acercarse a sus mediadoras. Mientras que el parnaso desiderativo de Emma Bovary se encuentra en un París al que jamás podrá llegar y que será el motivo de su profunda tristeza, en el caso de Claudia madre se encuentra en las vidas de las famosas que sigue a través de las revistas de moda (2021). La muerte es un tema que atraviesa la narración y que es el único sitio en el que quizá Claudia madre se puede asemejar con aquellas famosas que abundan en sus fantasías. La vida que nunca pudo tener y jamás tendrá; pero, como contracara de la muerte, una muerte que se podría asimilar a aquellas varias muertes de famosas que aparecen a lo largo de la novela. La muerte como la única manera posible en la que Claudia madre podría asir el ser de sus mediadoras. Aunque el narrador es distinto en cada novela, omnisciente en *Madame Bovary* y narrador testigo en *Los abismos*, hay que tener en cuenta que en ambos casos hay una revelación previa al acto literario. Es decir, Pilar Quintana y Flaubert coinciden en que ambos podrían decir en voz alta lo que el autor francés afirmó: «Yo soy Madame Bovary». Pilar Quintana también podría decir que ella fue Claudia hija y quizá también Claudia madre. Esta es la primera «resonancia» que encontramos entre ambos autores y ambas





obras. Un parnaso al que jamás llegan, unas mediadoras que crean un estándar casi imposible de alcanzar y la transmutación de lo narrado en los autores.

Luego, como segunda resonancia encontramos la dinámica hegemónico-no hegemónico. Emma Bovary ve a París como la ciudad de sus sueños, sitio al que jamás logra llegar. Lo mismo sucede con Claudia madre y Claudia hija. Para la madre los sitios hegemónicos son aquellos de las grandes ciudades europeas o estadounidenses en donde hacen su vida las famosas que sigue a través de las revistas. Para la niña, en cambio, lo hegemónico tiene que ver con aquellos sitios que tienen algún parecido con lo que ella ha visto en las películas «gringas». Aquí hay cierta « semejanza » entre León, el amante de Emma, y Patrick, el primer novio de Claudia madre. Para conquistarlas ambas utilizan el ardid de invitarlas a saborear un poco de aquel sitio hegemónico que para ellas resulta inalcanzable. Aquí hablamos de lugares más que de personas. Sin embargo, cabe tener en cuenta que una locación no es algo que inmanentemente provoque algún tipo de mediación; al revés, las distintas mediaciones de personas de aquellos lugares refuerzan las imágenes dialécticas que ubican los sitios hegemónicos en el centro. Por ello hemos usado a Benjamin, ya que a través de sus resonancias y sus imágenes dialécticas podemos encontrar una explicación girardiana de lo hegemónico y no hegemónico. En otras palabras, se afirma que los lugares hegemónicos son tales no solo por lo económico, lo político y lo cultural, sino porque son los lugares en los que se concentra una alta posibilidad de mediación.

La tercera resonancia tiene que ver con lo que Girard llama « crisis pseudomística ». Según Girard, no son pocas las novelas en las que el héroe está a punto de aceptar la trascendencia divina y se desvía hacia una trascendencia horizontal. Aquí se pone el acento porque Girard grafica de una manera precisa cómo la trascendencia divina hacia la que estaba dirigiéndose Emma se vio desviada hacia las heroínas de las novelas « mediocres » que ella leía. Lo mismo sucede con Claudia madre. Antes de casarse con Jorge, ella hacía voluntariado en un hospital regentado por hermanas de la caridad. Ella había considerado incluso la posibilidad de volverse monja; aceptan la trascendencia divina. De hecho, es en ese lugar donde ella conoce a Jorge, el padre de Claudia hija, y donde él empieza a frecuentarla con afán de conquistarla. Claudia madre también desvía su trascendencia de lo divino hacia lo humano. Luego, igual que Emma, Claudia madre también escoge una trascendencia horizontal.

A pesar de hablar de mediadoras, estas no tienen presencia física en el mundo real. O al menos no la tienen en el espacio próximo de las protagonistas. Tanto Emma Bovary y Claudia madre tienen que acudir al mismo objeto al que acudió Benjamin, al que acudió Alfonso Quijano y al que acudimos nosotros para buscar a sus mediadoras: el libro. La reproductibilidad técnica trajo consigo la posibilidad de que Emma Bovary encontrara mediadoras en la lectura de las novelas por entrega que leía. Asimismo, Claudia madre tuvo que acudir a las revistas impresas para hallar en ellas a quienes serían sus mediadoras. Esta es la cuarta resonancia que hallamos y tiene que ver con el sitio al que acude cada protagonista para hallar a sus mediadoras: novelas por entregas y revistas de moda. En ambos casos se ha abandonado la trascendencia divina en pos de una divinización de lo humano. Ellas no han escogido sus mediadoras, como sí lo hace don Quijote; no obstante, su mediación sigue siendo externa debido a la lejanía física y, sobre todo, espiritual que las separa de aquellas a las que quieren parecerse. Como ya fue dicho, en el caso de Claudia madre la única oportunidad en la que ella cree que podrá parecerse a ellas es en la muerte.

Un acercamiento girardiano a la depresión podría ayudarnos a deshilar la quinta resonancia entre ambas obras. Emma Bovary cae en depresión de manera evidente después de los incidentes que alejan a su amante León de ella. Su tristeza no es aquella que los seguidores del mal llamado *bovarysmo* le achacan. No es el deseo insatisfecho de su condición como mujer lo que la empuja a la depresión. Es la revelación de que ella jamás podrá ser como aquellas mediadoras a las que ha escogido. Lo mismo sucede con Claudia madre. Después de que se descubrieran sus amoríos con Gonzalo, ella cae en una profunda depresión. Esto no tiene que ver con la imposibilidad del amor, o con la imposibilidad de la fidelidad. En ambos casos hay una profunda revelación acerca de la condición humana: estamos ontológicamente vacíos y vamos llenando aquello con los Otros. Ambas incurren en un abandono de sus seres queridos. Lejos de cualquier intento de naturalización sobre lo que debería hacer una madre, está presente la cuestión del cuidado que es responsabilidad de ambos progenitores. En las dos novelas encontramos un desplazamiento de su parte de responsabilidad hacia la figura paterna. Hay un desvío total y una divinización completa de sus mediadoras por parte de ambas. Como don Quijote, ellas se han abandonado para vivir según el deseo de una tercera persona.

Aunque ya se adelantó un poco esto, la sexta resonancia se da respecto al amante que Claudia madre consigue. Al igual que Emma, en su afán de vivir lo que sus heroínas viven, Claudia emula a sus heroínas de revista y siente que de verdad vive cuando hace lo que ellas hacen. Algo similar sucede con don Quijote, que mientras está en el camino junto a su escudero se siente más vivo que antes de iniciar sus aventuras. Las protagonistas de ambas novelas viven por y para cumplir el anhelo desiderativo dictado por sus mediadoras. No es descabellado imaginar que Claudia madre podría haber dicho lo mismo que Emma cuando consiguió su amante: «¡Tengo un amante! ¡Tengo un amante!».

La séptima resonancia tiene que ver con aquel sentimiento de inferioridad descrito por Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca*. Girard (1985) menciona que Flaubert aplica en su universo narrativo oposiciones que sumadas vienen a ser iguales a cero. Así, el individualismo de la mentira romántica termina en la «grotesca apoteosis» de lo «idéntico y de lo intercambiable» (p. 139). La oposición que hay entre pequeña burguesía y empleados domésticos atraviesa la novela. Al igual que en *Madame Bovary*, en *Los abismos* el esnobismo da cuenta de aquella mediocridad propia que, desplazada hacia el otro, permite un intento de emulación de aquellas mediadoras propias de las novelas de folletín y de las famosas de las revistas. Aquí lo importante no es la emulación, sino el intento. Tanto la madre de Claudia madre, como ella misma después, repetirán a sus hijas respectivamente que no deben hacer migas con las mujeres del servicio. Esto resulta curioso para Claudia hija, quien no entiende por qué no deberían hacerlo, la misma duda que Claudia madre tenía en su niñez. Así, en esa separación burda y tajante entre empleados y empleadores, se ve de alguna manera llevada a cabo la división otrora existente entre nobles y servidumbre. Es decir, de alguna manera las resonancias insertas en el inconsciente colectivo hacen que estas imágenes dialécticas se perpetúen, aun más cuando se ven replicadas por las mediadoras a las que siguen nuestras dos heroínas.

La octava resonancia la hallamos en la veda que padece Claudia niña al ver al ídolo oculto materializado en las revistas *Playboy*. En el caso de *Madame Bovary* se da en el acercamiento efímero al objeto de idolatría. En *Los abismos* recordemos que hay un juego de dobles miméticos entre Claudia madre y Claudia hija. Parece que nada ha cambiado y que Claudia





madre está condenada a repetir la historia de Emma, pero la conversión se dio en la narradora, Pilar Quintana, y no necesariamente en la coprotagonista. *Playboy* representa el núcleo del deseo que viene a ser, a fin de cuentas, el deseo masculino. Y esto se da no porque el deseo masculino esté mejor ubicado o mejor valorado, sino porque la cantidad de mediadores hombres es mayor que la cantidad de mediadoras mujeres. Por eso, la rapidez de la aparición de la revista y su también rápida desaparición dentro de la trama permiten recordar aquel pasaje de *Madame Bovary* en el que Emma asiste al baile en la casa de los Vaubyessard y ve a su ídolo a los ojos. Después de ese episodio, jamás volverá a estar tan cerca de los objetos de su mediación. En el caso de los abismos, el deseo masculino es emulado también por la hermana de Jorge, pues, al igual que él, ella se consigue un novio veinte años menor. Entonces surge el doble rasero respecto a lo desiderativo. Mientras que lo que Jorge hizo al casarse con Claudia madre (también 20 años menor) fue bien recibido e incluso Claudia fue impelida por las amigas de su madre y por ella a contraer nupcias; en el caso de Amelia, la hermana de Jorge, las negativas pulularon por doquier. Por eso, a fin de cuentas, debido al contexto histórico en el que se desarrollan ambas novelas, se puede afirmar que la octava resonancia tiene que ver con el intento de apropiación del deseo masculino.

VI

Ahora bien, a partir de su comprensión del deseo triangular, Pilar Quintana activó los mecanismos que aquí han sido descritos y que están presentes en *Madame Bovary*. Es decir, como buena narradora fue capaz de sondear en aquellas «imágenes dialécticas» que le permitieron acercarse a esas «semejanzas» de la experiencia del mundo novelesco que tanto Flaubert, Girard y ella supieron ver y describir.

Al final de *Los abismos* encontramos la conversión de Claudia hija. Ella abandona la deificación de su madre como una «divinidad monstruosa» y abraza su propia «monstruosidad» y también su «bondad». El acto de ocultar a su madre de su profesora y de sus compañeros cuando Claudia madre hizo mal la tarea encomendada no es un acto bondadoso, sino un acto monstruoso. Ella entiende que su madre es mala madre, pero no espera que se convierta en buena, sino que la anula para hacerse cargo de su propia vida. La conversión alcanza a Pilar Quintana como narradora, pues ella ha descrito, tanto en *La perra* como en *Los abismos*, casos de mujeres que abandonan aquel rol naturalizado de la mujer-madre como única opción o salida del desarrollo femenino. Lo hizo desde el ejemplo de Claudia madre, quien no pudo seguir sus afectos amorosos ni académicos debido a la naturalización antedicha. Como Flaubert, Pilar Quintana ha abandonado la mentira romántica para acercarse a la trascendencia horizontal.

4. BIBLIOGRAFÍA

Abadi, F. (2011). «La mimesis como lógica del recuerdo: una lectura sobre la noción de “imagen dialéctica” en la obra de Walter Benjamin desde una perspectiva warburguiana». Málaga: *Revista Internacional de Filosofía*.

ÁLVAREZ TORRES, Jonathan Paul. «Los abismos (2021), de Pilar Quintana: una actualización de *Madame Bovary* a partir del deseo triangular de René Girard». XG. 2023, nº 6, pp. 91-108

- Acosta, M. (2018). «La narración y la memoria de lo inolvidable: un comentario al ensayo “El narrador” de Walter Benjamin». En *Walter Benjamin aquí y ahora*. Bogotá: Editorial de la Universidad de los Andes.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2001). «El narrador». En *Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2007). «Pequeña historia de la fotografía». En *Obras*, Libro II, vol. I. Madrid: Abada.
- Cabanellas, G. (2006). *Diccionario jurídico elemental*. Santiago de Chile: Heliasta.
- Cuesta, M. (2008). «Apuntes sobre la concepción benjaminiana del lenguaje». Madrid: Nómadas. *Critical Journal of Social and Juridical Sciences*.
- De Castro Rocha, J. (2017). *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*. México: Cátedra.
- De Cervantes, M. (2002). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Sol.
- Di Battista, M. (2015). «Jealousy and Novelistic Knowledge». En *Mimesis, Desire, and the Novel*. Compilador: Pierpaolo Antonello. East Lansing, MI: Michigan State University Press.
- Flaubert, G. (2014). *Madame Bovary*. Madrid: Siruela.
- Garagalza, L. (2011). *Rene Girard y la paradoja de la modernidad*. Barcelona: Papers.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- Léskov, N. (2007). *La pulga de acero*. Madrid: Impedimenta.
- Millán Alba, J. (2008). «Los mitos según René Girard». Madrid: Amaltea: *Revista de mitocrítica*.
- Moreno Fernández, A. (2011). «La ambigüedad de la modernidad según R. Girard. Violencia, religión y sociedad». Madrid: *Revista Internacional de Filosofía*.
- Moreno Fernández, A. (2017). «Modelos de Imitación: Filosofía, literatura y cristianismo en René Girard». Barcelona: *Revista catalana de Filosofía*.
- Posso, J. (2008). «Mecanismos de discriminación étnico-racial, clase social y género: la inserción laboral de mujeres negras en el servicio doméstico de Cali». Quito: CLACSO.
- Quintana, P. (2017). *La perra*. Bogotá: Penguin Random House.
- Quintana, P. (2021). *Los abismos*. Bogotá: Alfaguara.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Ribeyro, J. (2019). *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral.
- Rochlitz, R. (1996). *The disenchantment of art. The Philosophy of Walter Benjamin*. New York: The Guilford Press.
- Rus Pérez, C. (2018). *Deseo mimético y ficción narrativa: autonomía y alteridad en la literatura occidental* (siglos XIX y XX). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Solarte, R. (2016). *Violencia e Institución. Aportes para una ética de la responsabilidad social*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Velduque Ballarín, M. J. (2011). «EL origen de la imprenta. La xilografía». Toledo: *Revista de Claseshistoria*. ISSN 1989-4988.
- Žižek, S. (2012). *Menos que nada: Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Madrid: Akal.



5. NOTAS

- [1] Pierpaolo Antonello es uno de los principales lectores y divulgadores de las tesis girardianas. Así, el libro *Los orígenes de la cultura* (2006) fue escrito a propósito de las conversaciones mantenidas entre René Girard, Pierpaolo Antonello y João Cezar de Castro Rocha. El compilado citado contiene varios artículos académicos en los que se habla sobre mimesis, literatura y deseo.
- [2] El original dice Identifies jealousy as one of the “vices” of internal mediation and seconds Stendhal’s warning against jealousy as one of the distinctly “modern emotions.” As this formulation suggests, jealousy for Girard is less a moral failing than a symptom of an ontological sickness endemic to the spiritual culture of modernity. According to his diagnosis, the jealous lover disguises the true nature of his affliction by attributing all his sufferings to a possessive “temperament” rather than to the more fundamental spiritual disorder that is its actual source.
- [3] El original dice *Jealousy derives from the Greek zelos, or zeal, a word that conveys both the idea of jealousy but also of emulation or rivalry. Girardian mediation, it would seem, is latent within this classical understanding of jealous zeal. Here is how the classicist Carl Buck parses this ur-Girardian word: “Most of the words for ‘envy’ [...] had from the outset a hostile force, based on ‘look at’ (with malice), ‘not love,’ etc. Conversely, most of those which became distinctive terms for ‘jealousy’ were originally used also in a good sense, ‘zeal, emulation’.*

