

Los celos en Proust y Shakespeare: un caso de voyeurismo narrativo

Luz Aurora PIMENTEL
Universidad Nacional Autónoma de México

Iago: O, beware, my lord, of jealousy;
It is the green-eyed monster which doth mock
The meat it feeds on; that cuckold lives in bliss
Who, certain of his fate, loves not his wronger;
But, O, what damned minutes tells he o'er
Who dotes, yet doubts, suspects, yet strongly loves! (III, iii, 169-74)

Othello: No, Iago;
I'll see before I doubt; when I doubt, prove;
And on the proof, there is no more but this,—
Away at once with love or jealousy! (III, iii, 193-196)

[...] I had been happy, if the general camp,
Pioners and all, had tasted her sweet body,
So I had nothing known. O, now, for ever
Farewell the tranquil mind! farewell content! (III, iii, 351-354)

[...] give me the ocular proof [...]
Make me to see't; or, at the least, so prove it,
That the probation bear no hinge nor loop
To hang a doubt on; or woe upon thy life! (III, iii, 366-372)¹

Curiosa caracterización de los celos y del cornudo feliz la que hace Yago; ingenua la pauta que Otelo le ofrece al gran manipulador para armar, conjuntamente, el simulacro pasional que será el vía crucis del moro: una *prueba ocular*. No me detendré en el color de los ojos de los celos —que bastante tinta ha corrido ya por su causa—, pero sí me detendré, y largamente, en sus *ojos*, pues los celos son, ante todo, una *representación para la mirada*. Y es que, como bien lo dice Proust, “las cosas y los seres sólo [empiezan] a

¹ William Shakespeare, *Othello*. “The Arden Shakespeare”. Las referencias en inglés son a esta edición.

“*Yago*: [...] cuidado con los celos. Es el monstruo de ojos verdes que se burla de lo que se alimenta. Feliz el cornudo que, en la certidumbre de su destino, no ama a su ofensor. Mas, ay, malditos los minutos que cuenta el que idolatra pero duda, sospecha y, con todo, ama profundamente...”

existir para mí cuando [asumen] en mi imaginación una existencia individual” (Plaza & Janés, II: 1069-1070).² Es por ello que aquellas zonas de la vida de la amada o del amado que desconocemos son incoloras, informes, no estimulan la imaginación y, por lo tanto, no nos preocupan mayormente: “Habría sido feliz —dice Otelo—, aunque el campamento entero, cavadores y mineros hubieran disfrutado de su dulce cuerpo, con tal de no saberlo”.³ Para Swann, como para Otelo, la vida de la amada es un vacío sin sobresaltos, vacío que el amante sólo puede llenar con la representación de escenas similares a las que ha vivido con ella; de ahí que, cuando no la ve, “la vie d’Odette pendant le reste du temps, comme il n’en connaissait rien, lui apparaissait, avec son fond neutre et sans couleurs semblable à ces feuilles d’études de Watteau où on voit çà et là, à toutes les places, dans tous les sens, dessinés aux trois crayons sur le papier chamois, d’innombrables sourires”⁴ (Pléiade, I: 240).

Con la aparición del rival, la imaginación se llena de representaciones derivadas del propio material pasional del celoso —con las sonrisas que Swann ve cuando está con Odette llena el espacio-tiempo de la ausencia y es así como ve en el otro al mismo. Pero el escenario no es sólo una construcción especular; el espejo, además, se refracta en un tercero: rival odiado o ideal añorado. Los celos: un retrato del celoso pero también un deseo triangular.

Recorramos primeramente el camino del espejo. En el caso de Otelo, se trata de un espejo que le devuelve una especie de negativo de sí mismo: Casio, su yo ideal. No es arbitraria, por ello, la elección que hace Yago del rival imaginario. ¿Por qué no Rodrigo, rival real? Justamente por eso, porque Rodrigo, en su infinita mediocridad, jamás podría ser el ideal de Otelo, y, por lo tanto, jamás podría estar a la altura de un verdadero rival. Casio, en cambio, es como su otro yo: un *alter ego* idealizado. Por

Otelo: No, Yago; he de ver antes de dudar, cuando dude, lo he de probar, y sobre la prueba no más que esto: al diablo con el amor y con los celos...

Habría sido feliz, aunque el campamento entero, cavadores y mineros hubieran disfrutado de su dulce cuerpo, con tal de no saberlo. Ahora, adiós tranquilidad, adiós contento [...] ¡dame la prueba ocular! [...] Házmelo ver, o, al menos pruébalo de tal manera que la prueba no deje ni gozne ni lazo donde pueda colgarse la duda” (III, iii).

Shakespeare, *Otelo*. La versión al español es de Luis Astrana Marín, en la edición de Aguilar, Madrid, 1960. Las referencias son a esta edición.

² Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. Las referencias en español, entre paréntesis, son a esta edición.

“Les choses, les êtres ne commençaient à exister pour moi que quand ils prenaient dans mon imagination une existence individuelle” (Pléiade, III: 513).

Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*. Las referencias en francés, entre paréntesis, son a esta edición.

³ I had been happy, if the general camp, / Pioners and all, had tasted her sweet body, / So I had nothing known” (III, iii, 351-53).

⁴ Y así como no conocía otra cosa de la vida de Odette, su existencia se le aparecía en innumerales sonrisas sobre un fondo neutro y sin color, igual que una de esas hojas de estudio de Watteau, sembradas de bocas que sonríen, dibujadas con lápices de tres colores en papel agamuzado (Plaza & Janés, I: 239).

extrañas razones, al cortejar a Desdémona, Otelo elige al amigo como intermediario —sin necesidad real, como lo veremos más adelante. Pero elegir a Casio para estos menesteres implica, necesariamente, hacerlo que ocupe su lugar. En varias ocasiones se nos ofrecen referencias a su pasado celestino: Casio cortejaba a Desdémona en nombre y a petición de Otelo; la cercanía de ambos ha sido tal que la propia Desdémona ve en él un hermano espiritual, parte indisoluble de la identidad de su amado. En el conflicto entre Casio y Otelo, Desdémona asume, irónicamente y en simetría invertida, el papel de intermediaria. Al interceder por Casio, Desdémona pone de manifiesto no sólo la cercanía, sino una identidad ideal: lo que Otelo haga por Casio es como si lo hiciera por sí mismo.⁵

Des: Why, this is not a boon;
 'Tis as I should entreat you wear your gloves,
 Or feed on nourishing dishes, or keep you warm,
 Or sue to you to do a peculiar profit
 To your own person [...] (III, iii, 77-81)

Casio: el alma gemela, el otro deseado que se quisiera el mismo.

Interpolemos ahora una reflexión sobre los caminos de la indirección del deseo. De acuerdo con la teoría del deseo triangular o mediado de René Girard,⁶ el sujeto nunca desea al objeto por el valor intrínseco del objeto mismo; la línea que une al sujeto con el objeto del deseo nunca es directa sino refractada por un tercero que le confiere valor, “deseabilidad”, al objeto. Esa mediación puede ser *externa* o *interna*; en el primer caso la relación que el sujeto del deseo establece con el mediador es de emulación. El mediador externo puede ser, a su vez, otro sujeto, o bien una construcción cultural, una idea, un ideal. Tal es la relación que establece don Quijote con Amadís, relación que construye el objeto-aventura deseada —yelmo de Mambrino, por ejemplo— a partir de la luz que emite el mediador, actuando el Caballero de la Triste Figura, más que para obtener el yelmo, para emular a Amadís. De la misma manera, para Otelo, Desdémona y Casio están iluminados por el ideal de la cultura veneciana a la que el moro querría pertenecer; ideal al que ha dedicado toda su vida, con un éxito político y militar innegable, pero cuestionable en el terreno de lo social. No obstante, si la relación del sujeto con el mediador externo es de emulación, con el mediador interno es de rivalidad, pues el rival es también un sujeto que desea y reclama posesión del objeto deseado. Como bien observa Girard con respecto al rol del intermediario: “Las mismas cualidades que le convierten [a Casio] en un excelente intermediario hacen de él también un excelente rival, o, mejor dicho, el peor de todos. Conocemos muy bien esta ambivalencia. Los celos [del protagonista] no arrancan de las palabras [...] de Yago; tienen su origen

⁵ Vaya, esto no es una merced. Es como si os rogara que llevarais guantes, que os alimentarais bien [...] que hicieses un servicio particular a vuestra propia persona (III,iii).

⁶ Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Ver, en especial, el primer capítulo en el que Girard expone su teoría de la “triangularidad del deseo”.

en una debilidad interna que hace que [...] [el protagonista] se sienta invadido por el pánico tanto si prescinde de intermediarios como si no lo hace”.⁷

Más aún, en los celos, la trama infernal se complica debido a que ese “objeto” del deseo es, a su vez, otro sujeto “deseante” que podría entrar en relación amorosa con el rival, posibilidad que Yago actualiza aprovechando las zonas débiles en el aprendizaje cultural de Otelo:⁸

*Iago: I know our country disposition well;
In Venice they do let heaven see the pranks
They dare not show their husbands; their best conscience
Is not to leave't undone, but keep't unknown (III, iii, 205-208).*

Desdémona, sin embargo, no es un objeto pasivo —muy a pesar de las representaciones que la han convertido en eso— ella es también, y fuertemente, un sujeto del deseo; para ella también opera la refracción: el deseo por Otelo —que *ella* misma llama “violento”⁹— está mediado por el ideal del exotismo, de la aventura. Desdémona, “espíritu épico” más que romántico, a decir de Girard,¹⁰ se enamora del Otelo *narrado*, de aquello que ella quisiera *ser*: “she wish'd / That heaven had made her such a man” (I, iii: 162) —maravillosa ambigüedad sintáctica que vacila entre una interpretación de “her” como complemento directo o indirecto: que el cielo *la* o *le* hubiera hecho un hombre así. Por esta ambigüedad, Desdémona se descubre como una mujer que quisiera ser otro (que no, subrayo, *otra*), que quisiera ser hombre, encarnar, específicamente, al Otelo aventurero y épico de sus relatos. De este modo, cada sujeto deseante ve en el otro, como en un espejo, la imagen de sus propios deseos. De ahí que el moro no necesite, en realidad, de la intermediación de Casio, puesto que ambos, Otelo y Desdémona,

⁷ R. Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, p. 371. Girard hace aquí referencia a los celos en dos obras: *Tanto para nada* y *Otelo*. He excluido la referencia a Don Juan, el villano equivalente a Yago, en *Tanto para nada*.

⁸ Conozco bien el carácter de nuestro país: en Venecia las mujeres dejan ver al cielo las tretas que no se atreven a mostrar a sus maridos. Toda su conciencia estriba, no en no hacer, sino en tener oculto.

⁹ Desdémona: That I did love the Moor, to live with him, / *My downright violence*, and scorn of fortunes / May trumpet to the world: my heart's subdued / *Even to the utmost pleasure of my lord*: / I saw Othello's visage in his mind... (I, iii, 248-52). El subrayado es mío.

Desdémona: Que he amado al moro lo suficiente para pasar con él mi vida: el *estrépito franco* de mi conducta y la tempestad afrontada de mi suerte lo proclaman a son de trompeta en el mundo. Mi corazón está sometido a *las condiciones mismas de la profesión militar de mi esposo*. En su alma es donde he visto el semblante de Otelo...

Curioso pudor, incluso reticencia, el de Astrana Marín que no puede concebir que una mujer sea capaz de sentir una pasión *violenta* por su hombre ni que desee —con todo el placer que el gozo mismo de la sintaxis indica— el *placer* de su hombre: “even to the utmost pleasure of my lord”. Pero, ¡asi corren las traducciones que luego generan interpretaciones!

¹⁰ “Ya he dicho que lo que Desdémona desea no es el ‘verdadero Otelo’, sino una imagen mimética nacida de los cautivadores relatos escuchados detrás de la puerta de su padre: es su Amadis de Gaula: A diferencia de las heroínas de las comedias que se ceban con golosinas líricas, Desdémona tiene una mente épica” (R. Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, p. 374).

sintonizan la misma frecuencia del deseo: un deseo de aventura generado *narrativamente*. Almas gemelas también: espíritus épicos los dos. Pero el gran general tiene la mirada puesta en su otro yo, el ideal: joven, blanco, guapo, elegante, refinado, culto... en fin, el epitome de esa cultura a la que Otelo querría pertenecer. Por eso, frente a Casio, se siente en desventaja:¹¹

Othello: Haply, for I am black
 And have not those soft parts of conversation
 That chamberers have, or for I am declined
 Into the vale of years —yet that’s not much—,
 She’s gone. I am abused; and my relief
 Must be to loathe her. O curse of marriage,
 That we can call these delicate creatures ours,
 And not their appetites! I had rather be a toad,
 And live upon the vapour of a dungeon,
 Than keep a corner in the thing I love
 For others’ uses (III, iii: 267-77).

Ahora bien, si Casio es un *alter ego* luminoso, por la grieta de la no pertenencia se colará el otro yo oscuro de Otelo, el que ahonda su inseguridad, sus miedos más profundos: Yago, ese segundo *alter ego* que activa la dimensión bestial de su vida; su propia imagen vista ahora a través de un vidrio oscuro —“By heaven, he echoes me” (III, iii: 110).

La representación de los escenarios del celoso corre por caminos paralelos en Proust, otro gran explorador del monstruo de los ojos verdes que no es otra cosa que la proyección del yo, porque, desde su perspectiva, casi podría afirmarse que no hay celos más que de sí mismo. Así, por la vía de un análisis especular de los celos, Proust constata que sus propios deseos eróticos le permiten representarse los de Albertine por las mujeres:

Moi même à l’aide de mon amour des femmes et quoiqu’elles ne dussent pas avoir été pour Albertine la même chose, je pouvais un peu imaginer ce qu’elle éprouvait. Et certes c’était un commencement de souffrance que de me la représenter désirant comme j’avais si souvent désiré, me mentant comme je lui avais si souvent menti, préoccupé par telle ou telle jeune fille, faisant des frais pour elle, comme moi pour Mlle de Stermaria, pour tant d’autres, ou pour les paysannes que je rencontrais dans la campagne. *Oui, tous mes désirs m’aidaient dans une certaine mesure à comprendre les siens*; c’était déjà une grande souffrance où tous les désirs, plus ils avaient été vifs, étaient changés en tourments d’autant plus cruels; comme si

¹¹ Quizá porque soy negro y no tengo la fluidez en la conversación como los cortesanos, o porque descendiendo la pendiente de los años —aunque eso no importa tanto— se ha ido. Quedo engañado y mi único consuelo es detestarla.

dans cette algèbre de la sensibilité ils reparaissaient avec le même coefficient mais avec le signe moins au lieu du signe plus¹² (Pléiade, III: 419).

Aquí el narrador se desdobra de manera interesante: es, a un tiempo, el celoso y el lúcido que analiza sus celos en términos de sus propios deseos. No obstante, el celoso que se mira en el espejo de sus propios deseos nunca cree que mira un espejo, sino una *escena* que él cree firmemente estar afuera pero que existe fija como una obsesión en su interior: la detestable escena del engaño en la que se unen el rival y la amada. En el penetrante análisis semiótico de Greimas y Fontanille, “el espectáculo fundamental de los celos es el de la conjunción modalizada del rival y del objeto; el celoso, en tanto que observador, está excluido de esa relación [...] él mismo se presenta, en relación con su propio simulacro pasional, como un sujeto virtualizado, un sujeto sin cuerpo que no puede acceder a la escena” (1991: 200).¹³

El sentimiento de exclusión está en la base de los celos. En palabras de Roberto Mangabeira Unger, “estar verdadera y desquiciadamente celoso es creer, al mismo tiempo, que la persona deseada tiene un alma y que ésta no puede ser alcanzada jamás” (1984: 208). El alma que se adivina en el (la) amado (a) está animada por deseos de los que el amante se cree siempre excluido, a pesar de que sólo pueda imaginarlos a partir de lo conocido: sus propios deseos. De ahí que en el universo de *En busca del tiempo perdido*, la mujer sea siempre un “ser de fuga” (*être de fuite*).

[...] cette beauté [...] consistait en ce que mon amie se développait sur tant de plans et contenait tant de jours écoulés, cette beauté prenait pour moi quelque chose de déchirant. Alors sous ce visage rosissant je sentais se réserver comme un gouffre l’inexhaustible espace des soirs où je n’avais pas connu Albertine. Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j’eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d’une étoile, je sentais que je touchais seulement l’enveloppe close d’un être qui par l’intérieur accédait à l’infini. Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l’oubli de la nature qui, en instituant la division des corps, n’a pas songé à rendre possible l’interpénétration des âmes! [...] (*car si son corps était au pouvoir du mien, sa pensée échappait aux prises de ma pensée*)¹⁴ (Pléiade, III: 386).

¹² El subrayado es mío.

Yo mismo, con la ayuda de mi amor por las mujeres, y aunque no debiesen haber sido lo mismo para Albertine, podía imaginar levemente lo que ella experimentaba. Y ciertamente era ya un principio de sufrimiento representármela deseando como tan a menudo yo había deseado, mintiéndome como con tanta frecuencia le había mentado, preocupada por tal a cual muchacha, gastando en ella, como yo en la señorita Stermaria, en tantas otras... *Sí, todos mis deseos me ayudaban a comprender en cierta medida los suyos*; era ya un gran sufrimiento en el que todos los deseos mientras más vivos se convertían en tormentos más crueles; como si en esta álgebra de la sensibilidad reaparecieran con el mismo coeficiente, pero con el signo de menos en lugar del de más (Plaza & Janés, II: 1074).

¹³ A menos que se indique otra cosa, la traducción de los textos teóricos y críticos es mía.

¹⁴ El subrayado es mío.

Si el alma de la amada es de por sí inalcanzable, aun cuando su cuerpo esté prisionero, la imaginaria satisfacción de sus deseos con el rival deja al celoso fuera. La amada es así doblemente inalcanzable; para el celoso, no hay más que una “prisión exterior”, por así decirlo. Pero esa exterioridad no sólo radica en el cuerpo de la amada con respecto a su alma, sino que el celoso instaura una exterioridad al interior mismo de su imaginación celosa: en ese escenario interior él queda “fuera”, excluido de la escena de amor entre la amada y el rival que él mismo ha construido. Ahora bien, debido a esta virtualización y exclusión del sujeto de su propio simulacro, el espectáculo tiene todas las características del voyeurismo. Por principio de cuentas, las condiciones de visibilidad son semejantes, sólo que interiorizadas: el celoso mira la escena “interior” desde un “exterior” intolerable (“exterior” que, insisto, no deja de ser por ello la interioridad del celoso donde se desarrolla y desdobra la escena imaginaria). Separado de ella, sin posibilidad de intervenir, los deseos y conjunciones ahí proyectados son los suyos, pero él se siente fatalmente excluido del goce, convencido de que eso es privilegio de los otros, los que lo han engañado. Entre el celoso y el objeto de su deseo se interpone su propia proyección de la que está por siempre excluido.

Sin embargo, y a pesar del fuerte componente narcisista, los celos no son una proyección puramente individual, pues como bien lo observan Greimas y Fontanille, “los dispositivos modales sensibilizados no son propiedades intrínsecas de los sujetos sino simulacros que se intercambian en auténticos sintagmas intersubjetivos” (289). La naturaleza intersubjetiva del deseo se hace más evidente en su estructura refractada, mediada por el deseo de otros, sujetos, objetos, agentes culturales, etcétera. En esta proyección en red de triángulos virtualmente superpuestos surge otra mediación posible que Shakespeare y Proust representan magistralmente: la mediación/manipulación *narrativa*; de tal suerte que al voyeurismo imaginario, fundamental y fundador de los celos, se añade una mediación más, y no menos imaginaria, una suerte de *voyeurismo narrativo*.

El sutil proceso de instigación que inicia Yago para vengarse del moro comienza con la pista que el propio Oteló le ofrece: la prueba ocular solicitada. Pero Yago trama la “ocularización” de los celos desde su fase virtual —el sueño narrado— hasta la tangible —el pañuelo y la escena en la que Casio y Bianca lo intercambian en una depreciación creciente. De la narración a la dramatización. Y es que Yago es un

[...] esa belleza [...] que consistía en que mi amiga se desarrollaba en tantos planos y contenía tantos días transcurridos, esa belleza adquiría para mí algo desgarrador. Entonces me daba cuenta que bajo ese rostro que roseaba se cavaba una especie de abismo, el inagotable espacio de las noches en las que no había conocido a Albertine. Podía perfectamente tomar a Albertine sobre mis rodillas, tomar su cabeza entre mis manos; podía acariciarla, pasar largamente mis manos por ella, pero como si hubiese manejado una piedra que encierra la salina de los océanos inmemoriales o el rayo de una estrella, *sentía que tocaba solamente la envoltura cerrada de un ser que, por el interior, tenía acceso al infinito*. Cuánto sufría por esa posición a la que nos ha reducido el olvido de la naturaleza que, al instituir la división entre los cuerpos, no ha pensado en hacer posible la interpenetración de las almas (*porque si su cuerpo estaba en poder del mío, su pensamiento escapaba del alcance de mi pensamiento*) (Plaza & Janés, II: 944).

“semiótico intuitivo”, como sugieren Greimas y Fontanille; en su astucia, no ofrece en primera instancia una prueba tangible —que, en su materialidad, se desmoronaría ante el peso de la fabricación y la falsedad—; no, Yago virtualiza esa “prueba” en una escena *narrada*, pero con un grado de iconización suficiente para iniciar el proceso de ocularización de los celos que en este momento está apenas en su fase incoativa. He aquí el relato de Yago:¹⁵

I lay with Cassio lately;
 And, being troubled with a raging tooth,
 I could not sleep.
 There are a kind of men so loose of soul,
 That in their sleeps will mutter their affairs:
 One of this kind is Cassio:
 In sleep I heard him say ‘Sweet Desdemona,
 Let us be wary, let us hide our loves;’
 And then, sir, would he gripe and wring my hand,
 Cry ‘O sweet creature!’ and then kiss me hard,
 As if he pluck’d up kisses by the roots
 That grew upon my lips: then laid his leg
 Over my thigh, and sigh’d, and kiss’d; and then
 Cried ‘Cursed fate that gave thee to the Moor!’ (III, iii: 419-32)

La respuesta de Otelo —“O monstrous! monstrous!”— no es sino signo del poder del simulacro: el monstruo de ojos verdes ha sido exitosamente inoculado y comienza a cobrar forma dramática. Pero hay más: un excedente icónico que rebasa el supuesto propósito de “mostrar”. La (*de*)*mostración* se cumpliría a cabalidad en las solas *palabras* masculladas en el sueño de Casio; habría sido suficiente para despertar los celos del moro. Pero Yago va más allá; en el relato se aprecia un exceso: los tintes claramente homosexuales de la escena imaginaria. En el relato de Yago, Casio, en un curioso y significativo sonambulismo, *escenifica* la supuesta relación sexual con Desdémona *sobre el cuerpo de Yago*; lo besa en los labios apasionadamente; incluso le pone la pierna sobre el muslo. Este exceso de detalles, además de constituir la prueba ocular que “dramatiza”, en la virtualidad del sueño y del relato, la supuesta relación amorosa entre Casio y Desdémona, se irradia, necesariamente, al propio Yago como otro posible sujeto del deseo. Porque la mediación narrativa no es neutra; Yago, en tanto que narrador, está implicado en esta red de deseos refractados —lo que el excedente

¹⁵ Hace poco, estaba yo acostado con Casio, y como tenía un dolor de muelas terrible, no podía dormir. Hay ciertos hombres tan indiscretos de alma, que hablan en sueños de sus asuntos. Uno de esos es Casio. Le oí decir en sueños: “¡Querida Desdémona, seamos prudentes, ocultemos nuestros amores!” Y entonces, señor, me tomaba la mano y me la apretaba, diciendo: “¡Dulce criatura!” Y luego me besaba con fuerza, como si quisiera arrancar por la raíz besos que brotaran de mis labios. Después pasó su pierna sobre mi muslo, suspiró y me besó. Y luego gritó: “¡Maldito sea el destino que te ha entregado al Moro!”

icónico nos retrata es, ni más ni menos, el deseo de Yago por Casio que, en el límite de los relevos pasionales de esta obra, se extendería hasta el propio Otelo: “Were I the Moor, I would not be Iago” (I, i: 57).¹⁶

Algo semejante ocurre en Proust. En *La fugitiva*, el narrador, atacado de celos *postmortem*, envía a un sirviente, Amado, a que averigüe si, cuando vivía, Albertine se acostaba con mujeres o no. El diligente Amado, a quien ya conocemos desde Balbec por su poca probidad moral y su gusto desmedido por las propinas, envía desde Touraine la siguiente misiva:

D’abord la petite blanchisseuse n’a rien voulu me dire, elle assurait que Mlle Albertine n’avait jamais fait que lu pincer le bras. Mais pour la faire parler je l’ai emmenée dîner, je l’ai fait boire. Alors elle m’a raconté que Mlle Albertine la rencontrait souvent au bord de la mer, quand elle allait se baigner: que Mlle Albertine, qui avait l’habitude de se lever de grand matin pour aller se baigner, avait l’habitude de la retrouver au bord de la mer, à un endroit où les arbres sont si épais que personne ne peut vous voir, et d’ailleurs il n’y a personne qui peut vous voir à cette heure-là. Puis la blanchisseuse amenait ses petites amies et elles se baignaient, et après, comme il fait très chaud déjà là-bas et que ça tape dur même sous les arbres, restaient dans l’herbe à se sécher, à se caresser, à se chatouiller, à jouer. La petite blanchisseuse m’a avoué qu’elle aimait beaucoup à s’amuser avec ses petites amies, et que voyant Mlle Albertine qui se frottait toujours contre elle dans son peignoir, elle le lui avait fait enlever et lui faisait des caresses avec sa langue le long du cou et des bras, même sur la plante des pieds que Mlle Albertine lui tendait. La blanchisseuse se déshabillait aussi, et elles jouaient à se pousser dans l’eau. Ce soir-là elle ne m’a rien dit de plus. Mais tout dévoué à vos ordres et voulant faire n’importe quoi pour vous faire plaisir, j’ai emmené coucher avec moi la petite blanchisseuse. Elle m’a demandé si je voulais qu’elle me fit ce qu’elle faisait à Mlle Albertine quand celle-ci ôtait son costume de bain. Et elle m’a dit: (Si vous aviez vu comme elle frétillait, cette demoiselle, elle me disait: (Ah! tu me mets aux anges) et elle était si énervée qu’elle ne pouvait s’empêcher de me mordre.) J’ai vu encore la trace sur le bras de la petite blanchisseuse. Et je comprends le plaisir de Mlle Albertine car cette petite-là est vraiment très habile (III: 524-525).¹⁷

¹⁶ de ser yo el Moro, no quisiera ser Yago

¹⁷ “Al principio la pequeña lavandera no quiso decirme nada; aseguré que la señorita Albertine no había hecho más que pellizcarle el brazo. Pero, para hacerla hablar, la llevé a comer y le hice beber. Me contó entonces que la señorita Albertine se encontraba a menudo con ella a orillas del Loira, cuando iba a bañarse; que la señorita Albertine, que tenía la costumbre de levantarse muy temprano para ir a bañarse, solía encontrarla a orillas del río, en un lugar en que los árboles son tan tupidos que nadie puede ver, y que, además, nadie había allí a esas horas que pudiera verla. Luego la lavandera llevaba allí a sus amiguitas y se bañaban, y después, como hacía mucho calor y no se podía soportar ni siquiera bajo los árboles, se quedaban en la yerba secándose, jugando y acariciándose. La lavandera me confesó que le gustaba mucho divertirse con sus amiguitas y que al ver que la señorita Albertine se rozaba siempre contra ella con su peñador, se lo hizo quitar y la acarició con la lengua a lo largo del cuello y los brazos, incluso en la planta de los pies que le ofrecía la señorita Albertine. La lavandera se desnudaba también y jugaban a lanzarse al agua; después ya no me dijo nada, pero completamente obligado a sus

Nótese que, como en el caso del relato de Yago, hay una clara progresión de lo abstracto a lo particular, al detalle que es lo que genera la forma de significación icónica. En ambos relatos la escena de voyeurismo se construye en tres tiempos. En la narración de Yago, pasamos de generalizaciones sobre la naturaleza de los durmientes, a las palabras pronunciadas por Casio; de ahí, en *crescendo*, a la mano estrujada, luego a la avidez de los besos, culminando con el encuentro de los muslos. La última etapa nos regresa al discurso; de tal suerte que el “cuadro” que le ofrece al espectador es la copulación de los amantes, *delegada en el cuerpo de Yago* y enmarcada en el diálogo doblemente imaginario entre Casio y Desdémona. En Proust se aprecia un proceso semejante, también en *crescendo*: al principio la lavandera no dice nada, luego, bajo la influencia del alcohol, y en una suerte de cajas chinas narrativas, la lavandera le cuenta a Amado, quien a su vez le cuenta a Marcel, lo que hacían ella y sus amigas con Albertine. En una tercera fase Amado, servicial como pocos, se acuesta con la lavandera para que su *cuerpo delegado* experimente el placer que debe haber sentido Albertine. El espacio en la escena narrada por la lavandera, re-narrada por Amado, tiene una composición claramente voyeurística: se describe cuidadosa y detalladamente un lugar apartado donde “los árboles son tan tupidos que nadie puede ver”, tan temprano que no hay nadie; el calor, la yerba, los escarceos amorosos, los juegos. La insistencia en las condiciones de visibilidad es evidente, y, en efecto, no hay nadie que pueda ver, excepto el voyeur virtual que lee, en otro tiempo y en otro espacio, la carta: Marcel, el celoso narrador. De tal suerte que estamos no sólo frente a un caso de voyeurismo narrativo sino epistolar. No obstante, la multiplicación de instancias de mediación no disminuye el grado de iconicidad de la escena. De hecho la composición de lugar funge como un cuadro que prepara para el clímax de esta segunda etapa del relato de Amado: la escena erótica en la que la lavandera desnuda a Albertine y la acaricia. También en Proust hay un fuerte proceso de “ocularización” de los celos. Es interesante observar hasta qué punto Marcel no sólo se *apropia* de la escena narrada sino que la proyecta a su propia experiencia estética, cotejando la escena interiorizada con un cuadro de Elstír, el pintor ficcional de *En busca del tiempo perdido*. Habría que notar, incidentalmente, que la escena descrita es casi una ecfrasis de algún cuadro de Renoir. Pero esta estetización de los celos no lo salva de su atroz mordedura; a tal grado se apropia de la escena que, al imaginar cómo, si viviera, le reclamaría a Albertine que lo hubiera engañado, y, con el placer de que ella supiera que él sabe, le diría “Yo vi la mordida”, cuando que fue *Amado* quien, supuestamente, *vio* esa mordida. De este modo, el relato, doblemente mediado, puesto que Amado le cuenta a Marcel que la lavandera le

órdenes y deseando hacer cualquier cosa para complacerlo, me llevé a la lavandera para que se acostara conmigo. Me preguntó si quería que me hiciera lo que había hecho a la señorita Albertine cuando ésta se quitaba su traje de baño. Y me dijo (si usted hubiese visto cómo se estremecía esa señorita; me decía esa señorita: [¡Ah, me vuelves loca!] y se ponía tan nerviosa que no podía evitar morderme). He visto aún la señal en el brazo de la pequeña lavandera. Y comprendo el placer de la señorita Albertine porque esta pequeña es realmente muy hábil” (Plaza & Janés, II: 1081).

contó..., al ser interiorizado —casi podríamos decir *introyectado*— se convierte en una experiencia vivida, en algo presente: el amor, los celos y la necesidad de saber siguen estando presentes aun después de la muerte. “Yo vi la mordida”.

Hemos dicho que la mediación narrativa no es neutra o inocente sino interesada. Lo que es más perturbador, si no es que enigmático, es ese narrador que construye una escena de voyeurismo o bien para plantar la semilla de los celos, como Yago, o bien para satisfacer la necesidad malsana que tiene el celoso de *saber*, como Amado. ¿Qué desean? ¿Qué obtienen con este acto de narración voyeurística. En cuanto a Yago, el relato es una fase en un proceso cuidadosamente tramado para atrapar a Otelo. ¡Una prueba ocular onírica! La falacia es enorme, pero el poder del relato lo es más, y más todavía al estar construido no con materiales tomados al azar sino con el material psíquico del propio Otelo, lo cual viene a reforzar la idea de Greimas y Fontanille, de que la naturaleza del simulacro pasional es esencialmente intersubjetiva. Al construir Yago su relato con el material psíquico del propio Otelo, el simulacro se presenta como un espejo: el monstruo de los ojos verdes lo mira a los ojos. Pero hemos visto cómo el relato voyeurista se vuelve en contra de Yago, exhibiendo su deseo inconsciente, virtual, por Casio. Su propia maquinación lo desenmascara —hasta donde esto pueda ser posible en el personaje más enigmático de la literatura.

Amado, sin embargo, no es Yago; sus deseos son más humildes y mezquinos —quiere la propina, quiere justificar los gastos del viaje que ha pagado su amo—, pero las consecuencias se dejan sentir en el sujeto del deseo, Marcel, quien con tan poca visión y cordura ha escogido semejante enviado. Por una parte, la calidad moral de Amado frustra la satisfacción de saber *con certeza* si Albertine lo engañaba o no, porque siempre queda la posibilidad de que el sirviente haya fabricado toda esta escena para darle gusto a su amo. Por otra, la cadena de relevos pone al descubierto una zona del deseo de Marcel mucho más oscura. Por principio de cuentas está el problema de la doble delegación: en vez de averiguar él, directamente, manda al sirviente —que en un sentido profundo es, literalmente, el delegado del yo, su representante. A su vez, Amado monta un escenario amoroso en el que su cuerpo ocupa el de Albertine; en esta ficción Amado abandona su propio cuerpo masculino para asumir, en el simulacro, el cuerpo femenino, la posición de Albertine. Toda esta cadena de relevos y delegaciones pone al descubierto la *feminización* de los deseos de Marcel; en última instancia es él quien ocupa el lugar de Albertine en esta etapa final de la escena de voyeurismo narrada por Amado —“*todos mis deseos me ayudaban a comprender en cierta medida los suyos*”. La multiplicidad de relevos y mediaciones interpone una distancia psíquica que permite penetrar en estas zonas oscuras del deseo, cuya representación más directa sería intolerable. De este modo, tanto en Shakespeare como en Proust la multiplicación de mediaciones narrativas construye un escenario de voyeurismo que, en primera instancia excluye al celoso del goce de los otros, aunque, de manera más profunda, le permite representar deseos inconfesados e inconfesables: para el narrador proustiano, la feminización de su deseo; para Yago, el deseo por Casio.

Obras citadas

- GIRARD, René. 1995. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Trad. Joaquín JORDÁ. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1960. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- GREIMAS, A. J. y J. FONTANILLE. 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. París: Seuil.
- MANGABEIRA UNGER, Roberto. 1984. *Passion. An Essay on Personality*. Londres: Collier Macmillan.

Textos literarios

- SHAKESPEARE, William. 1960. *Otelo. Obras completas*. Trad. Luis ASTRANA. Madrid: Aguilar.
- _____. 1965. *Othello*. "The Arden Shakespeare". Londres: Methuen.
- PROUST, Marcel. 1954. *À la recherche du temps perdu*. 3 vols. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- _____. 1975. *En busca del tiempo perdido*. Trad. Pedro SALINAS y José María QUIROGA PLA, vol. I. Fernando GUTIÉRREZ, vol. II. Barcelona: Plaza & Janés.