



De una novela a otra. Denis de Rougemont y René Girard

D'une romanesque l'autre. Denis de Rougemont et René Girard¹

Benjamin Mercerat²

Traducción³: Andrés Moreno Saldaña⁴

Resumen

Este estudio trata de interrogar la coherencia de lo novelesco en *El amor y Occidente* (1939) de Denis de Rougemont (1906-1985), es decir, de este pensamiento de la novela que hace del mito de Tristán un arquetipo, del cual la historia de la literatura europea moderna sería una profanación continua. Estas páginas tratan de interrogar esta concepción de lo novelesco, señalando sus fallas heurísticas, las cuales, por sí mismas, conducen a una visión de la novela a la vez inspirada por la del escritor suizo y que le es opuesta: la de René Girard (1923-2015) en su célebre ensayo publicado en 1961, *Mentira romántica y verdad novelesca*.

Palabras clave: Denis de Rougemont, René Girard, Literatura, Novela, Pasión

Abstract

¹ Trabajo que forma parte del número 311 de *Études de lettres*, edición especial dedicada a Denis de Rougemont. Referencia: Corbellari A. y Stenger N. (Eds.). (2019). Denis de Rougemont. Entre Littérature, théologie et politique. *Études de lettres*, 311. <https://doi.org/10.4000/edl.1794>

² <https://idref.fr/233962379>.

³ Referencia al escrito original: Mercerat, B. (2019). D'une romanesque l'autre. Denis de Rougemont et René Girard. *Études de lettres*, 311, 147–162. <https://doi.org/10.4000/edl.1880>. Se ha modificado, en gran parte, el formato original para adaptarse a las normas APA (séptima edición) y a otras consideraciones formales para su publicación en *Littera Scripta*. Traducción autorizada por el autor y por la revista *Études de lettres*.

⁴ Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica de la Santísima Concepción (UCSC). Estudiante de Magister en Teología y Filosofía (UCSC). Miembro activo (2025) del Semillero de Filosofía cristiana (UCSC). Contacto: amoreno@filosofia.ucsc.cl
<https://orcid.org/0009-0000-2539-493X>.



This study attempts to question the coherence of the novelesque in Denis de Rougemont's (1906-1985) *Love in the Western World* (1939), that is, of this way of thinking about the novel that makes the Tristan myth an archetype, of which the history of modern European literature would be a continuous profanation. This pages seek to question this conception of the novelesque, pointing out its heuristic flaws which, in themselves, lead to a vision of the novel that is both inspired by that of the Swiss writer and opposed to it: that of René Girard (1923-2015) in his famous essay published in 1961, *Romantic lie and novelistic truth*.

Keywords: Denis de Rougemont, René Girard, Literature, Novel, Passion

1. Lo romántico novelesco en Rougemont

Resumamos la tesis general de *El amor y Occidente* poniendo énfasis en la concepción de la novela que esta obra sostiene, expuesta en el libro IV del ensayo. El amor-pasión (término que Rougemont toma prestado de Stendhal) no ha existido siempre, sino que nació en Occidente, en el siglo XII. Sus precursores son los trovadores del sur de Francia que cantaban sus sentimientos en el instante de su eclosión. Los *romans*⁵ del Norte, influenciados por esta lírica, consisten en la transposición de este amor-sentimiento dentro de una duración narrativa conformada por obstáculos a superar, transposición que se concretiza de entrada y con una potencia inigualable en *El Roman de Tristán* de Béroul, la más antigua versión conocida de la historia de Tristán e Iseut. La versión de Thomas, posterior a la de Béroul, describe amantes menos trágicamente antisociales y es ya una profanación del mito tal como se manifiesta en la epifanía bérouliana. Por consiguiente y, según este criterio, la literatura europea consistiría

⁵ Utilizamos, en gran parte de esta traducción, la palabra *roman* dado a la significación potencialmente diversa del vocablo francés. Así se reconoce en la traducción castellana de *El amor y Occidente* realizada por Antoni Vicens: “La polisemia francesa del término *roman* no tiene correspondencia en nuestro idioma. Uno de sus sentidos lo cubre el término «novela», posterior y de origen italiano. Viene a aumentar la confusión la existencia en la literatura española de la forma métrica «romance», no identificable con los *romans* franceses. En consecuencia, hemos creído preferible mantener el término francés *roman* cuando el autor se refiere a la narrativa medieval. No adoptando un criterio rígido, en ocasiones hemos traducido *romanesque* por novelesco cuando así nos parecía adecuarnos a la intención del autor (N. del E.)” (Rougemont, 2022, p. 15) (N. del T.).



en resurgimientos más o menos logrados del mito original, o en modos que pretenden reprimirlo.

Rougemont nos da la clave de su concepción de lo novelesco en estas palabras, extraídas de la conclusión del libro IV:

Cuando los mitos pierden su carácter esotérico y su función sagrada se resuelven en literatura. El mito cortés, mejor que cualquier otro, se prestaba a ese proceso, puesto que había podido traducirse sólo en términos de amor humano, aunque entendidos en sentido místico. Una vez desvanecido ese sentido, quedaba una retórica. Podía expresar nuestros instintos naturales, pero no sin desviarlos muy insensiblemente hacia algún más allá cada vez más misterioso, apto para seducir la necesidad de *ideal* que había dejado en la conciencia un conocimiento místico reprobado y luego perdido. (Rougemont, 2022, p. 245)

Fácilmente decimos que el *roman* cortés es profano, porque alaba un amor exclusivamente humano, aprovechándose de fórmulas normalmente dirigidas a Dios para desviarlas hacia la Dama. Para Rougemont, el *roman* cortés (primer modelo de la novela) es profano en el sentido en que es profanación del mito cortés (no diferenciado del mito tristaniano), puesto que toda literatura es resolución de una pérdida de lo sagrado. Ahí donde tendemos a constatar un estado fijo en el *roman*, Rougemont ve un proceso dinámico (la profanación) que actúa no sobre la ortodoxia católica, sino sobre un mito de origen heterodoxo. El *roman* es siempre profanación del mito cortés o tristaniano, y en la profanación de este mito subyace la historia de la literatura europea.

Sin embargo, ningún relato parece poder contar el mito exhaustivamente, ni siquiera el de Bérroul, del cual no podemos además juzgar en pleno conocimiento de causa, por el hecho de que sólo disponemos de fragmentos... No, hay perfectamente para Rougemont, en el siglo XIX, un relato que revela el secreto hasta ahí nunca totalmente confesado del mito:



Componiendo *Tristan* Wagner violó el tabú: lo dijo *todo*, lo confesó todo en los textos de su libreto (...) (Rougemont, 2022, p. 233).

Según Rougemont, las obras maestras de la novela no son sino otros resurgimientos del mito, que encuentran su culminación en la refundición del material mítico en un arte que ya no es exclusivamente literario:

Sólo la música podía decir lo indecible; y forzó el último misterio de *Tristán* (Rougemont, 2022, p. 223).

Pero la profanación del mito original es, antes que todo, eso que el autor, movido por su ética, cree deber acabar:

El culto del amor-pasión se ha *democratizado* de tal modo que pierde sus virtudes estéticas y su valor de tragedia espiritual. Queda un confuso y difuso sufrimiento, algo impuro y triste cuyas causas falsamente sagradas podremos profanar sin, al parecer, perder nada (...). (Rougemont, 2022, p. 25)

Lo novelesco en Rougemont sufre de un doble autotelismo: por una parte, es a la luz del *Tristán* de Wagner que el ensayista juzga relatos que le son anteriores; por otra parte, es partiendo del hecho de que una última profanación sería necesaria que él parece constatar, *a posteriori*, que la historia literaria consiste en tal profanación, nunca totalmente realizada. Wagner ha acabado el mito en el sentido en que él, en su libreto, ha confesado plenamente su secreto, al mismo tiempo que ha revelado por la música lo indecible que resistía a las palabras; Rougemont, por su parte, nos muestra la culminación wagneriana y a la vez nos da las razones para no creer en ella y, al mismo tiempo, profana definitivamente el mito, creyendo así realizar su destino histórico.

Es sobre este punto de relación con Wagner que comprendemos mejor la ambigüedad de la actitud que adopta Rougemont frente al mito tristaniano. En efecto, el ensayo se termina por un replanteamiento del amor-pasión por el amor-acción, del *Eros* por *Ágape*. Pero, en el momento de hablar de Wagner en el libro IV, el ensayista comenta así una cita de la ópera:



El hombre que escribió eso (...) sabía que la pasión es algo más que el error: que es (...) una elección en favor de la Muerte, si la muerte es la liberación de un mundo ordenado por el mal (Rougemont, 2022, p. 232).

El verbo es fuerte: Wagner lo sabía, y Rougemont también. La relación es matizada, pero continúa turbia: ¿qué entiende el escritor suizo por ‘algo más que el error’? O bien la pasión es un error, una falta espiritual que se trata de combatir —lo que Rougemont hace en los últimos libros del ensayo—; o bien no lo es, sino que parece, entonces, tener que perder todo carácter trágico, de lo que el autor es, además, consciente:

Y el adulterio (...) ¿no es otra cosa que eso? ¿Una palabra fea? ¿Una ruptura de contrato? Es eso también, y es sólo eso en demasiados casos; pero a menudo es mucho más: una atmosfera trágica y apasionada, más allá del bien y del mal, un bello drama o un drama horrible... Finalmente, es un drama, un *roman*. Y romanticismo viene de *roman*. (Rougemont, 2022, p. 25)

Poco importa aquí la verdad filológica de la palabra; para Rougemont, romanticismo viene de *roman*, y es en este sentido que el ensayista se pregunta, mientras redacta la primera versión de su ensayo en 1938, si la “novela ha perdido toda la savia”, si el “fin del romanticismo” (Rougemont, 2022, p. 246) no ha llegado ya...

Rougemont es, en el alma, un romántico alemán; ahí está todo el sentido de su concepción de lo novelesco. Así, en su travesía por la historia literaria europea, cuando habla de los románticos alemanes, habla también de él mismo y de la actitud mental que presidió a la escritura de *El amor y Occidente*. Está lo bastante consciente como para arrepentirse de haber citado extractos donde el sentido coincide plenamente con su pensamiento y que adquieren por este hecho el estatus deformado de argumentos; pues parece no querer que lo acusen de revivir estados de ánimo que tuvieron su gloria literaria, pero que estarían ya superados, anticuados. Este miedo parece poco fundado, aparte si vemos cómo el escrúpulo de haber cedido a una tentación cuya inutilidad mórbida conoce bien, que está en los Románticos, resulta tanto menos excusable cuanto, según el autor, es, contrariamente a los trovadores o a



los novelistas anteriores, plenamente consciente: “La adoración de la Noche y de la Muerte accede por primera vez al plano de la *conciencia*⁶ lírica” (Rougemont, 2022, p. 223).

El romanticismo alemán es, para Rougemont, una “nueva herejía albigense” (Rougemont, 2022, pp. 224–225); parece ser, en su enfoque, la primera herejía, a la cual se adhiere, reconociéndolo a medias... Charles Albert Cingria lo comprendió y lo condensó en una fórmula, calificando a Rougemont como “talentoso albigense de Neuchâtel”⁷.

Alrededor de un análisis sobre el teatro de Racine, Rougemont mismo pone de manifiesto la debilidad de su concepción de lo novelesco. Este análisis está construido principalmente a partir de su interpretación de *Fedra*, pieza que delataría un deseo de castigar al mito y que, por este mismo hecho, estaría fundada sobre él. Antes de *Fedra*, Racine, con respecto del pudor clásico que rechaza la sangre y los muertos como necesidad trágica, no accedería al mito en toda su verdad. A la ‘tristeza majestuosa que constituye el placer de la tragedia’ de la que habla Racine y en la cual Rougemont ve la parte diurna del mito, se trataría de oponerle “esa alegría majestuosa que constituye el dolor del *Roman*” (Rougemont, 2022, p. 207). He aquí lo que resulta para la pasión:

Tenemos fundamentos suficientes para impugnar la verdad última de la creencia mística (maniquea) que está en el origen de la pasión y de su mito: hay que reconocer que esa creencia da al drama y a las pruebas de los amantes una justificación grandiosa. Si aman el obstáculo y el tormento que resulta de él, es debido a que el obstáculo es una máscara de la muerte, y la muerte es el pago de una transfiguración, el instante en que lo que era la Noche se revela como el Día absoluto. (Rougemont, 2022, p. 208)

Discutir la verdad última de la creencia mística (maniquea), es lo que hará Rougemont en los libros VI y VII de su ensayo, procurando preservar la exigencia pasional de una condenación

⁶ Las cursivas pertenecen al texto original de Rougemont (N. del T.).

⁷ Fórmula utilizada por Cingria en una entrevista recogida en el disco Charles Albert Cingria (2006). *La Jongleresse. Textes inédits, entretiens et lectures de l’auteur*. Éditions Héros-Limites.



demasiado radical. Sin embargo, asistimos, en este extracto, al auto-colapso de lo novelesco en Rougemont: el mito no tiene fundamento místico real, es una ilusión, una mentira romántica...

2. Girard, lector de Rougemont

El primer capítulo de *Mentira romántica y verdad novelesca* titulado *El deseo «triangular»*, es en sí mismo una reescritura del libro IV de *El amor y Occidente*. La novela moderna, para Girard, no comienza con *El Roman de Tristán* de Béroul, sino con el *Don Quijote* de Cervantes, que contiene en germen todas las posibilidades de la novela occidental. Así, este primer capítulo propone un viaje a través de las obras de cinco «verdaderos» novelistas que son: Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski y Proust. Girard, en el momento de concluir su primer capítulo con una virtuosa demostración del parentesco existencial de los novelistas por él escogidos, y pese a que Rougemont no haya hablado sino poco de estos escritores, compara su enfoque con el del escritor suizo. Es partidario de Cervantes y de su *Curioso impertinente*, que el lector romántico idealiza tanto como Don Quijote, para llegar a *El eterno marido* de Dostoievski, primo germano y menos conocido del célebre «hombre del subsuelo», el uno y el otro no siendo totalmente admirados por este mismo lector, mientras que todos estos héroes son semejantes en tanto que ellos actúan por mimetismo —lo que la novela da a conocer—:

El deseo triangular es *uno*. Se parte de Don Quijote y se llega a Pavel Pavlovich. O se parte de *Tristán e Isolda*, como hace Denis de Rougemont en *L'Amour et l'Occident*, y no se tarda en llegar a esta «psicología de los celos que invade nuestros análisis». Al definir esta psicología como una «profanación del mito» que se encarna en el poema de Tristán, Rougemont reconoce explícitamente el vínculo que une las formas más «nobles» de la pasión a los celos enfermizos, tal como nos los describen un Proust o un Dostoyevski: «Celos deseados, provocados, solapadamente favorecidos», observa con mucha razón Rougemont: «Acabamos por desear que el



ser amado sea infiel, para que podamos perseguirlo de nuevo y «experimentar el amor en sí». (Girard, 1985, pp. 48–49)

Cuando, como en estas líneas, Rougemont se distancia de su propio romanticismo, sostiene propósitos que convienen particularmente al pensamiento de Girard. Este último habla del poema de Tristán para reservar mejor el término «novela» (*roman*) a las obras modernas. Además, no se interesa en el proceso profanador puesto en relieve por Rougemont, pero considera una de sus consecuencias, la cual funda tanto mejor su propio enfoque: afirmar que la literatura del siglo XX y los análisis que de ella se han hecho, influenciados especialmente por el psicoanálisis, realzan la profanación de un mito nacido en el siglo XII, es afirmar la unidad de la literatura occidental; la labor que Girard se propone realizar, en particular en su primer capítulo, consiste en precisar el contenido: esta unidad es la del deseo triangular.

El sujeto desea al objeto porque un mediador lo designa como deseable, y por esta razón antes que toda —he ahí el deseo triangular. Hay que distinguir, por una parte, la mediación externa: cuando el mediador es ilusorio o pertenece a una clase demasiado diferente de la del sujeto, y por lo tanto no está en condiciones de disputar al sujeto el objeto de deseo, como en el *Don Quijote* de Cervantes o *Madame Bovary* de Flaubert; por otra parte, la mediación interna: cuando sujeto y mediador llegan a disputarse el objeto de su deseo, como en las novelas de Stendhal, de Dostoievski y de Proust. Esta mediación interna conduce a la mediación doble: ya no se sabe quién, de los dos individuos, unas veces sujeto-mediador, otras mediador-sujeto, ha deseado primero, cada uno creyendo que su propio deseo es espontáneo y viene antes que el del otro. Estos fenómenos, y otros, como la coquetería, realzan el carácter fundamentalmente mimético del deseo, y coinciden, según Girard, con la esencia de lo novelesco tal como está encarnado en las novelas de madurez de los cinco grandes autores estudiados —es decir, las novelas novelescas y no románticas—.

Girard (1985) concluye así el primer capítulo de su ensayo: “Amparados en nuestros análisis y en el testimonio de Denis de Rougemont, veremos ahora detrás de todas las formas del



deseo triangular una única y exclusiva trampa infernal en la que el héroe se hunde lentamente” (p. 49).

Girard se apoya sobre la autoridad de Rougemont para asegurar sus fundamentos; pero lo más interesante, en las citas que hace del ensayista suizo, es la manera en que llega a trastornar las perspectivas de este novelista romántico. Hay, en efecto, una cierta eficacia heurística en lo novelesco girardiano, y podemos describirla mostrando el rebasamiento que ella implica con respecto a un punto preciso de lo novelesco rougemontiano: la concepción del obstáculo:

En *L'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont ha entendido perfectamente que toda pasión se alimenta de los obstáculos que se le oponen y muere ante su ausencia. Rougemont llega entonces a definir el deseo como un deseo del obstáculo. Las observaciones de *L'Amour et l'Occident* son notables, pero la síntesis explicativa nos parece, en esta fase, insuficiente. Cualquier síntesis es incompleta cuando culmina en un objeto o en un concepto abstracto y no en una relación viva entre dos individuos (...). En todos los novelistas de la mediación interna, descubrimos la exactitud de las observaciones de Denis de Rougemont: «El obstáculo más grave... es... el que se prefiere por encima de todo. Es el más adecuado para aumentar la pasión.» La descripción es exacta pero convendría añadir que el obstáculo más grave tiene este valor porque denota la presencia del mediador más divino posible. (Girard, 1985, pp. 161–163)

En su análisis de *La plaza real* de Corneille, Rougemont pone, ciertamente, adelante la necesidad del amante de tener un rival, aunque tenga que inventar uno; su concepción del obstáculo no queda menos establecida: el rival sólo es un obstáculo por buscar entre otros, donde uno de los símbolos más misteriosos es la espada colocada entre los amantes mientras duermen en el bosque de Morrois. De la espada, objeto particular investido de un simbolismo necesariamente arbitrario, a la concepción general del obstáculo que esconde un supuesto deseo de muerte, no hay para Girard sino mitos románticos. Pues una teoría abstracta del



obstáculo constituye, según él, un agujero negro para la elucidación de las relaciones entre los individuos. Según la teoría mimética, el obstáculo, en el cuadro de la mediación interna, es ante todo el mediador, en tanto designa un objeto que desea y que, también, puede apoderarse del objeto de deseo.

La cita de Girard concluye evocando este «mediador más divino»; pero ¿qué es lo que lleva al sujeto a divinizar al mediador? Este es el tema del segundo capítulo de *Mentira romántica y verdad novelesca*, bajo un título significativo: «Los hombres serán dioses los unos para los otros»⁸. Después de haber delimitado en el primer capítulo el campo de acción de lo novelesco para focalizarse sobre el objeto de deseo, donde la realidad cambiante es a la vez más simple de comprender para el lector y más fácil de explicar para él; después de haber tomado este punto de anclaje, Girard pone el acento, en el segundo capítulo, sobre el mediador, y demuestra que este prima en realidad sobre el objeto de deseo; que es, en última instancia, él quien es concernido por el sujeto, y no el objeto que lo nombra. Esta realidad es todavía más verdad para el hombre moderno que tiene tendencia a creer en un ídolo, es decir, sustituye a la *imitatio Christi* la imitación del mediador: “Elegir significa siempre elegirse un modelo y la auténtica libertad se sitúa en la alternativa fundamental entre modelo humano y modelo divino” (Girard, 1985, p. 58).

¿Por qué Girard no propuso un nuevo análisis de los *romans* tristánicos? Realiza un breve esbozo⁹, pero no hace un análisis a profundidad porque, en el fondo, le basta haber constatado el romanticismo de lo que él llama poemas medievales, en tanto resulta incompatible con lo que considera como la verdad de lo novelesco, para así no tener que integrarlos en las novelas que él estudia. Girard confía en Rougemont en lo que respecta a las novelas románticas, y subraya fácilmente su lucidez cuando revela la ilusión, aunque lamenta que no la revele con suficiente radicalidad; se interesa, antes que todo, en las novelas novelescas. Su análisis llega,

⁸ (Girard, 1985, pp. 53–78).

⁹ (Girard, 1985, p. 163).



ciertamente, a un alto grado de lucidez, análisis del cual Rougemont se encuentra, algunas veces, muy próximo:

Así pues, la pasión romántica es exactamente lo contrario de lo que pretende ser. No es abandono al *Otro* sino guerra implacable entre dos vanidades rivales. El amor egoísta de Tristán e Isolda, primeros héroes románticos, anuncia un futuro de discordias. Denis de Rougemont analiza el mito con un rigor extremo y descubre la verdad que oculta el poeta: la verdad de los novelistas. Tristán e Isolda «se aman entre sí, pero cada uno sólo ama al otro *a partir de sí mismo, no a partir del otro*. Así, su desdicha nace de una falsa reciprocidad, máscara de un doble narcisismo. Hasta tal punto que, en determinados momentos, se llega a vislumbrar en el exceso de su pasión una especie de odio del amado». (Girard, 1985, p. 155)

Lo novelesco rougemontiano, y no las obras que estudia, se acerca a la concepción de Girard, en tanto que desvela la ilusión propia de los amantes, su mentira romántica.

3. Los herederos de Dante

Lo novelesco en Rougemont, seductor en muchos aspectos, es particularmente defectuoso cuando intenta asimilar a Dante: ahí se expresa por excelencia su ideológica simpatía por la herejía cátara. En efecto, Rougemont parece abandonar al Dante novelista para sólo tomar en cuenta al Dante lírico. En cuanto a la *Divina Comedia*, sólo se interesa por Beatriz, y si es así, es posiblemente porque su concepción de la novela (*roman*) no puede acoger una obra de esa naturaleza. Pero es así también porque pone a Tristán contra la obra novelesca de Dante. Su argumento principal se apoya sobre la tesis, ociosa, de las tendencias heréticas del poeta toscano —lo que le permite cuestionar el tomismo de la *Divina Comedia*—. El ensayista suizo sitúa al catarismo contra el tomismo y atribuye al primero la admiración por parte de Dante¹⁰. Que haya influencias cortesas (por lo tanto, gnósticas, para Rougemont) en la *Divina Comedia* parece inevitable, dado a la influencia de los trovadores sobre Dante.

¹⁰ (Rougemont, 2022, pp. 340–341).



¡Pero de ahí a considerar que Dante es herético! Basta leer los últimos Cantos del *Paraíso* para convencerse de lo contrario. En efecto, en el Canto XXXI, Beatriz cede su puesto de guía a San Bernardo, lo que no es del todo anodino: cede el paso a quien, desde el siglo XIII, no ha orientado más el lirismo en dirección hacia la Dama, sino hacia la Virgen María. Es lo que sucede en el último Canto: San Bernardo dirige una ferviente y lírica oración a la madre de Cristo, pues sólo ella permite a Dante acceder al éxtasis más elevado.

Así como, en la lectura retrospectiva de Rougemont, la terminación wagneriana del mito revela el contenido gnóstico latente de los textos tristánicos, la lírica de Dante revelaría plenamente el arte de los trovadores en el sentido dónde ella dice lo que estos últimos no dicen: que la Dama es simbólica; y “en ese decir está la novedad” (Rougemont, 2022, p. 183). A través del prisma de Dante, Rougemont plantea aquí la cuestión central: ¿cuál es el estatus de la Dama alabada por el poeta; es mujer de carne o alegoría?¹¹ A esta interrogante hace falta añadir una segunda: ¿debemos necesariamente elegir una u otra interpretación? Pues es justamente un equívoco tal el que habría permitido a la mística cátara existir a través de los cantos de los trovadores, como bajo el sello del secreto. De hecho, numerosos son los trovadores que no cantan a una Dama en particular (Jaufré Rudel canta a una Dama que jamás ha visto) sino a una Dama arquetípica: «una bella que dice siempre no»¹², constata Charles-Albert Cingria, porque «decir sí» significaría el fin del deseo y, por ende, del canto. Así, Rougemont piensa que muchos trovadores utilizan la Dama como alegoría de la Iglesia de amor de los cátaros, lo que permanece y permanecerá —está completamente consciente de ello— indemostrable.

El ensayista señala que el caso de Dante es diferente, quien encuentra a Beatriz en carne y hueso; se trataría en su caso de una sublimación, «a la inversa de lo que pasa en numerosos trovadores». Y Beatriz sublimada sería esencialmente, en la *Divina Comedia*, la alegoría de la filosofía, después, de la teología; pero un equívoco blasfemo persistiría, especialmente en

¹¹ Como aquí buscamos justamente saber qué se esconde detrás de la Dama, resulta más prudente utilizar la noción de alegoría que la de símbolo, por retomar la célebre distinción de Goethe.

¹² Cingria (1967-1981), *Oeuvres complètes*, IV, p. 225.



una estrofa que Rougemont afirma que está en el umbral de la *Vita Nuova*¹³, aunque se trata de la segunda estrofa de la canción del capítulo XIX de esta obra esencial del poeta toscano. Sin embargo, antes de buscar a la pequeña bestia de la herejía en Dante, quizás sería mejor preguntarse si no hay un punto del dogma católico con el cual esta sublimación de la mujer esté en acuerdo —lo que es el caso—: la existencia de los ángeles es del todo dogmática, y es bien conocido que Dante y sus amigos tienen “en común temas y actitudes líricas, las interrogaciones sutiles sobre la naturaleza y los efectos del Amor, pero también la mujer definida como ángel (*la donna angelicata*)” (Luciani, 1999, p. 21). Leer a los trovadores detrás de los hombros de Dante nos incita, entonces, a hablar no más de una tentación gnóstica, heterodoxa, sino de una tendencia al angelismo, compatible con la ortodoxia católica.

La lectura de la *Vita Nuova* confirma estas hipótesis. Es muy asombroso que Rougemont no haya consagrado el capítulo sobre Dante esencialmente a esta obra, pues a diferencia de la *Divina Comedia*, la *Vita Nuova* revela, desde luego de una manera original, el *roman* tal como Rougemont lo concibe. Podemos considerar las *Vidas* de los trovadores como actualizaciones de un potencial novelesco contenido en su lírica: es esto lo que tenemos que tratar con respecto a la *Vita Nuova*, excepto que es el poeta mismo quien sitúa e introduce diferentes piezas poéticas escritas en el momento de la emoción de amor, dándoles *a posteriori* un cuerpo novelesco¹⁴.

Cuando leemos la *Vita Nuova* después de la *Divina Comedia* sin orejas albigenses, todo se vuelve claro. Hay probablemente en el origen una mujer real, que fue quizás Bice Portinari. A partir del nombre Bice, Dante habría inventado el *senhal* Beatrice¹⁵, cuyas resonancias son evidentes incluso para el lector hispanohablante y cuyo sentido parece estar indicado

¹³ (Rougemont, 2022, p. 184).

¹⁴ “El proceso de Dante redescubre *a posteriori* sus poemas, una suerte de presentación-justificación “biográfica” de estos, hace recordar las *vidas* y los *razos* de los trovadores, que daban detalles autobiográficos sobre los autores y comentaban sus textos. [...] ellas [*vidas* y *razos*] constituyen, a menudo, escritos novelescos... textos poéticos en sí mismos” (Luciani, 1999, p. 10).

¹⁵ (Luciani, 1999, p. 12).



literalmente por Dante al final de la obra cuando utiliza el nombre sin mayúscula: *beatrice*, es la beatitud¹⁶. Acabemos ahora con la estrofa citada por Rougemont:

Un ángel clama en el divino lenguaje y dice: «Señor, en el mundo se ve y causa maravilla lo que procede de un alma que hasta aquí arriba resplandece». El cielo, que no tiene otro defecto sino el faltarle ella, a su Señor la pide, y cada santo suplica tal gracia. Sólo Piedad defiende nuestra parte y habla Dios, que a mi dama comprende: «Amados míos, ahora sufrid en paz que vuestra esperanza esté, hasta cuando me plazca, allí donde hay un hombre que la va a perder y que dirá en el infierno: ¡Oh mal nacidos, yo vi la esperanza de los bienaventurados!». (Alighieri, 2015, p. 548)

Las piezas poéticas de la *Vita Nuova* están divididas en partes y comentadas por el mismo Dante. Esta estrofa se sitúa en el comienzo de la segunda parte de la canción, en la cual Dante da la idea. Es la primera secuencia de la segunda parte y pretende decir «cómo hablamos de ella (Beatriz) en el cielo», antes de decir en la estrofa siguiente «cómo hablamos de ella en la tierra». Así, un ángel llama a Dios para que convoque a Beatriz y la lleve a las altas esferas del paraíso, junto a los otros ángeles y los bienaventurados. Rougemont ve potencialidades blasfemas en aquello que toma, probablemente, por una idolatría —pero una idolatría que intenta excusar bajo el pretexto de la poesía: tal es la ambigüedad de su posición en cuanto a los trovadores y a Dante—; ahora bien, no se trata aquí de poner a un ser humano más alto que todo; el ángel, simplemente, le señala a Dios que ha reconocido una bienaventurada entre los hombres: se trata de una santificación.

En la *Divina Comedia*, Beatriz encuentra sitio en el empíreo con los bienaventurados y los ángeles. Ahora bien, cómo ya se mencionó, la última mediación es la de San Bernardo cantando a la Virgen: María sustituye a Beatriz, la madre de Cristo sustituye al alma gemela, la Virgen al ángel. Así, en los últimos Cantos del *Paraíso*, Dante unifica canto cortés y ortodoxia al hacer de la Dama de los trovadores o de los poetas sicilianos una figura angélica,

¹⁶ En el capítulo XL, el “nombre ha tomado el valor de un nombre propio y significa “beatitud”” (Luciani, 1999, p. 249).



ciertamente, pero que cede el paso ante la Dama por excelencia, la Virgen María. Antes de ver en Dante a un herético, hay que ver en él un católico que, siendo poeta y no filósofo, tiende a explorar los márgenes del dogma más que reforzar su zócalo racional, pero cuyo gesto poético último (compone *El Paraíso* y sus últimos cantos algunos meses antes de morir) consiste en someter la lírica cortés a la lírica mariana.

Rougemont, en la introducción del ensayo, sugiere que la estructura de *El amor y Occidente* está inspirada por la de la *Divina Comedia*:

El primer libro expone el contenido oculto de la leyenda o mito de Tristán. Es un descenso a los círculos sucesivos de la pasión. El último libro indica una actitud humana diametralmente opuesta, y con ello acaba la descripción de la pasión, pues no se conocen más que las cosas que se han dejado atrás, o al menos aquellas cuyos límites se han podido tocar, aunque sea sin llegar a franquearlos. (Rougemont, 2022, p. 7)

En una conferencia que da en 1998 durante un coloquio en San Francisco, y que está recogido en los anexos de una de las últimas selecciones publicadas que reúnen varios artículos, René Girard compara igualmente su primer ensayo a la obra de Dante:

En mi caso, no fueron ni Virgilio ni Dante quienes me guiaron, sino los cinco novelistas de los que hablé en mi primer libro: Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski y Proust. Cuanto más moderna es la novela, más nos hundimos en los círculos de un infierno que puede ser definido en términos teológicos, como en Dante, pero también en términos profanos —para describir lo que nos llega, cuando nuestras relaciones con los otros están dominadas por nuestros deseos y por los de ellos, y cuando sus propias relaciones están dominadas por sus deseos y por los nuestros.¹⁷

Rougemont y Girard comparan sus trabajos a la *Divina Comedia* pues esta gran obra les ha dado una estructura, les indicó una dirección. Sin embargo, Rougemont, apoyándose en

¹⁷ R. Girard (2008), « *La conversion romanesque* ».



Bérroul, en quien parece ver a un maestro herético digno de sus fantasmas, sólo tiene un conocimiento deformado de la obra del poeta toscano. En cuanto a Girard, la cita, diremos, para luego ignorarla, pues toma principalmente su punto de partida en la obra de Cervantes.

4. Los cuatro padres de la novela

Definir un único inventor de la novela ‘moderna’ manifiesta una visión reduccionista del arte de la novela que, además, no nació en el siglo XII o XVII, sino durante el siglo I antes de Jesucristo. Rougemont, apoyando su punto de partida en la obra de Bérroul, tendría la ventaja en la cronología. El *roman* de Bérroul es, en efecto, según las hipótesis históricas, una de las primeras novelas ‘modernas’; pero la obra de Chrétien de Troyes, algo posterior y compuesta de cinco novelas (que han llegado a nosotros), ¿no es más radicalmente fundadora? Girard erige a Cervantes como padre de la novela. Haciendo esto, se sitúa en el otro extremo cronológico. Sin embargo, entre la Edad Media de Chrétien de Troyes y la Edad clásica de Cervantes, dos novelistas mayores publicaron sus obras: Dante, de quien ya se ha constatado la parcialidad en el tratamiento que le reserva Rougemont, y que Girard no lo considera eventualmente como un ‘verdadero novelista’¹⁸; y Rabelais, simplemente ignorado por ambos.

Toda genealogía sería de la novela llamada ‘moderna’ debe fundarse sobre dos consideraciones. Por una parte, el arte narrativo que es la novela no nació con la Edad Media, en el Renacimiento o en la Edad clásica, sino en la Antigüedad grecolatina¹⁹. Por otra parte, entre los siglos XII y XVII, este arte es considerablemente renovado, no por un solo escritor, sino, si sólo tomamos en cuenta las realizaciones realmente innovadoras, por estos cuatro padres de la novela que son Chrétien de Troyes, Dante, Rabelais y Cervantes.

Entonces, ¿por qué utilizar el adjetivo ‘moderno’? La denominación genérica ‘novela’ es suficiente, por sí sola, para calificar estos textos narrativos escritos a partir del siglo XII,

¹⁸ Aunque haya consagrado, en 1963, un artículo corto al episodio de Paolo y Francesca de la *Divina Comedia* (Girard, 2011, pp. 48–64).

¹⁹ Ver el artículo de R. Debluë (22 de febrero de 2016), «*Romans antiques et romans en toc*».



cuando se instituyó, especialmente por Chrétien de Troyes. Habría pues, de manera más simple y evidente, las ‘novelas antiguas’, que hemos calificado como ‘novelas’ por anacronismo, pero que después de todo merecen tal título; y las ‘novelas’ escritas desde el siglo XII, cuyo nombre no necesita ningún adjetivo.



Bibliografía

- Alighieri, D. (2015). *Obras completas* (Trad. N. González Ruiz). Biblioteca de Autores Cristianos. (Trabajo original publicado ca. 1292-1321)
- Cingria, C.-A. (1967-1981). *Œuvres complètes*. L'Âge d'Homme.
- Cingria, C.-A. (2006). *La Jongleresse. Textes inédits, entretiens et lectures de l'auteur*. Éditions Héros-Limites.
- Debluë, R. (22 de febrero de 2016). *Romans antiques et romans en toc*. Zone critique. <https://zone-critique.com/critiques/romans-grecs-et-latins/>
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca* (Trad. J. Jordá). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1961)
- Girard, R. (2008). La conversion romanesque : du héros à l'écrivain. *La conversion de l'art* (pp. 187-200). Flammarion.
- Girard, R. (2011). *Géométries du désir*. L'Herne.
- Luciani, G. (1999). *Vita Nuova – Vie Nouvelle*. Gallimard.
- Rougemont, D. (2022). *El amor y Occidente* (Trad. A. Vicens). Kairós. (Trabajo original publicado en 1938)