



Thomas Pavel

REPRESENTAR

LA EXISTENCIA

El pensamiento
de la novela

CRÍTICA

Thomas Pavel

Representar la existencia

El pensamiento de la novela

Traducción castellana de
David Roas Deus

Crítica
Barcelona

Primera edición: abril de 2005
Primera edición en esta nueva presentación: abril de 2024

Representar la existencia. El pensamiento de la novela
Thomas Pavel

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan continuar desempeñando su labor. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Título original: *La pensée du roman*

© Éditions Gallimard, 2003

© de la traducción, David Roas Deus, 2005

© Editorial Planeta, S. A., 2024
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

editorial@ed-critica.es
www.ed-critica.es

ISBN: 978-84-9199-617-0
Depósito legal: B. 2.021-2024
Printed in Spain - Impreso en España



EL IDEALISMO PREMODERNO

LA PAREJA-FUERA-DEL-MUNDO. LA NOVELA BIZANTINA

La aparición de la novela no es posible más que en un mundo que ha descubierto su propia unidad, la libertad del yo y la fuerza infinita de la divinidad única. Estos descubrimientos y la inmensa dislocación que provocaron en la organización del mundo, en la comprensión de las normas morales y en la psique individual, dieron lugar, en la imaginación antropológica premoderna, a tres figuras diferentes: el ermitaño, el pueblo elegido y la pareja predestinada.

El personaje del ermitaño encarna, como Louis Dumont ha demostrado de forma concluyente, la primera tentativa de hacer aceptar a la comunidad humana, a la vez, la exterioridad de lo divino en relación al universo visible y la existencia de un prototipo de individuo que, al descubrir un ideal infinitamente más elevado que las obligaciones sociales, se atreve a liberarse de éstas para perseguir dicho ideal.¹ El asceta abandona la sociedad de sus semejantes para someterse a las exigencias de la divinidad y, tras renunciar a los bienes de este mundo —riqueza y prosperidad—, se une a un poder invisible pero infinitamente superior. Lo que gana en prestigio e influencia indirecta compensa con creces la pérdida de los bienes mundanos: liberado de las obligaciones impuestas por la comunidad, el asceta accede al estatuto de individuo-fuera-del-mundo y obtiene su nueva autonomía directamente de Dios, que lo posee y protege. Las encarnaciones históricas de este papel son múltiples, y las más conocidas han aparecido en India. Así, el ascetismo indio ha dado lugar al relato más célebre sobre la renuncia individual al mundo, la leyenda de Buda, transformada y cristianizada bajo la forma de la historia de Barlaam y Josafat.

1. Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme, une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Seuil, París, 1983.

Mientras que el descubrimiento de la divinidad revela al asceta la vanidad de la vida entre los hombres, en el caso del pueblo elegido, por el contrario, la divinidad promete su apoyo a Abraham (el antepasado de la nación) y proporciona a la vida ordinaria una cohesión y una durabilidad sin igual. En su análisis de la historia de Abraham, el joven Hegel subraya la soledad y el desapego, en otras palabras, el carácter «extramundano» del hombre de Ur.² Extranjero en la tierra, aferrado a su singularidad y opuesto al mundo, Abraham se alía con un Dios también alejado de la naturaleza. El sacrificio de Isaac, su único hijo, tiene la forma de una renuncia ascética, gracias a la cual el hombre-fuera-del-mundo, al renunciar al derecho a la posteridad y entregarse a su Dios, acepta una norma infinitamente más elevada que la que gobierna el mundo. Pero mientras que la recompensa del asceta es la independencia individual en relación a la comunidad, el sacrificio de Abraham tiene como resultado no la elección de un solo hombre al estatuto de individuo-fuera-del-mundo, sino la de toda una nación. Dicha elección magnifica en la escala colectiva el privilegio del carácter «extramundano» y confiere a la descendencia de Abraham, en su conjunto, el carácter de excepción y la invulnerabilidad simbólica reservada de ordinario a los ascetas y ermitaños. La historia narrada por la Biblia es la de un pueblo cuya unidad y cohesión están garantizadas para siempre por la alianza con Yahvé; de ese modo, es la colectividad la que asume la relación, en principio individual, que los hombres establecen con la divinidad trascendente.

La novela bizantina desarrolla una tercera figura de esa alianza entre los hombres y la divinidad: la pareja elegida por los dioses y predestinada a la felicidad. A semejanza del ermitaño y del antepasado del pueblo elegido, la pareja predestinada no pertenece al mundo que le rodea. Sólo el amor correspondido guía la vida de los jóvenes protagonistas, y les ayuda a superar una larga serie de pruebas que representan la injusticia del mundo circundante. Tras desbaratar los embates de la fortuna, las bodas sagradas con las que concluye la historia subrayan el carácter fuera de lo común del destino de los protagonistas. Separados del mundo, los héroes de la novela bizantina no alcanzan la perfección ascética ni al aislamiento de los verdaderos ermitaños, porque, tras finalizar sus pruebas, no renuncian al deseo de reintegrarse a la vida ordinaria y de tener descendencia. Pero esa

2. G. W. F. Hegel, *L'esprit du cristianisme et son destin*, Presses Pocket, París, 1992.

integración no anula —como en el caso del pueblo elegido— los vínculos individuales con la divinidad protectora. Porque, situada en una posición intermedia entre la beatificación del individuo-fuera-del-mundo por un lado, y la elección divina que escoge a todo un pueblo por otro, la figura de la pareja-fuera-del-mundo representa el esfuerzo por conciliar, por medio del amor virtuoso, la exigencia de ascetismo formulada por la divinidad trascendente y el impulso de la vida en común.

Aunque las novelas bizantinas, escritas probablemente entre los siglos II y IV, son el producto de una época en la que el pensamiento monoteísta, lejos de ser una novedad, había conquistado la filosofía y había realizado considerables progresos en la vida religiosa del imperio romano, la representación *literaria* de un universo gobernado por una divinidad única y exterior seguramente era algo insólito para un público habituado a encontrar en las obras narrativas los viejos ecos del politeísmo. (¿Será ésa la explicación de la difusión relativamente modesta de las novelas bizantinas en el seno de la cultura que las produjo?) Casi un milenio antes, la epopeya había recibido y conservado la huella de las creencias en la multiplicidad de los dioses. Los inmortales, omnipresentes, se batían al lado de los héroes, los aconsejaban, los engañaban, se disfrazaban de vírgenes y ancianos, y tomaban el rostro de los niños ausentes.

En *La Ilíada*, Palas Atenea y Afrodita luchaban entre ellas por medio de los guerreros griegos y troyanos. Compuesta en fecha más reciente, apenas unos siglos antes de la aparición de las primeras novelas, *La Eneida*, obra deliberadamente arcaizante, superpone el conflicto entre Eneas y los cartagineses al que enfrenta a Venus con Juno. Mezcladas con la naturaleza y amigas de los hombres, las divinidades épicas, en el fondo, no necesitaban actuar en nombre propio: la fuerza de Eneas y el favor de Venus se confundían entre sí, al igual que el esplendor de Cartago y los intereses de Juno. Más tarde, con el debilitamiento del politeísmo, esa indistinción permitió a los exégetas atribuir a los dioses épicos una función puramente alegórica.

En la tragedia, en cambio, los dioses no residen en el mismo espacio que los actores humanos y no son perceptibles más que al margen de la escena. Pronuncian de vez en cuando el prólogo (*Hipólito*), expresan sus exigencias a través de los oráculos (*Edipo Rey*, *Alcestes*) o, más escasamente, median de forma fulgurante entre los mortales para precipitar el desenlace de la acción (*Ifigenia en Áulide*). Así, mientras que el poema épico está habitado permanentemente por los

dioses, éstos no visitan la tragedia más que en tiempos de crisis. Poderosas y caprichosas, las divinidades intervienen en los asuntos humanos a su antojo, sembrando a su alrededor el terror y la compasión; invocadas con prudencia, se parecen al destino, cuyas decisiones no admiten apelación alguna. Así, en Virgilio, Juno defiende, mal que bien, Cartago; y en la tragedia de Eurípides, Artemisa no hace esfuerzo alguno por proteger a Hipólito contra la furia de Afrodita. Además, a medida que la fuerza de las divinidades aumenta, su individualidad se difumina: en *Ifigenia en Áulide*, no sabemos qué dios salva a la hija de Agamenón.

Esta dinámica de lo divino, iniciada en la tragedia y basada en el aumento de la fuerza, la escasez —y evidencia— de la intervención y la desaparición de los rasgos individuales, aparece también en la novela bizantina. Los dioses antropomorfos y fuertemente individualizados que, vinculados de cerca a los conflictos de los hombres, poblaban la epopeya y sobrevivían en los márgenes de la tragedia, desaparecen en lo sucesivo de la acción novelesca: su abundancia se disuelve en el inconcebible poder de un dios único e invisible. Es cierto que el recuerdo de los antiguos nombres subsiste durante un tiempo, pero esos nombres no son más que un señuelo que enmascara, sin borrarla, la cara del nuevo dios, ya se llame Eros, como sucede en *Quereas y Calírroe* y en *Leucipa y Clitofonte*, o bien tome prestados los diversos nombres de la divinidad solar, como en las *Etiópicas* de Heliodoro.³

En esta última novela, Clariclea y Teágenes, los jóvenes protagonistas, se encuentran por vez primera en Delfos, durante las fiestas en honor a Apolo. Su amor, se dirá, es un homenaje al más luminoso de los antiguos dioses. Sin embargo, pronto se hace evidente que el Apolo de Delfos no es más que una encarnación entre otras muchas de un dios solar que reina sobre toda la tierra habitada. La familia de Clariclea desea que ésta se case con otro hombre, pero los dos jóvenes encuentran un protector en la figura de Calasiris, un sacerdote egipcio consagrado a la diosa Isis (madre del dios-sol Horus) que los anima a huir y los acompaña en sus aventuras por África. En Menfis, Arsace, esposa del gobernador persa de Egipto, se enamora de Teágenes y condena a Clariclea a ser quemada viva, pero el fuego perdona a la

3. La descripción del retrato de los viejos dioses se debe a la reflexión de Marcel Gauchet, en particular en la obra *Le Désenchantement du monde. Pour une histoire politique du monde*, Gallimard, París, 1985.

joven, quien, provista de un talismán protector, invoca el auxilio del Sol y la Tierra (VIII, 9). El destino final de la pareja, decidido de antemano por el oráculo de Delfos, es el reino legendario de Etiopía, tierra ennegrecida por el sol y patria del rey Hidaspes, que es el verdadero padre de Clariclea. Allí, tras muchas pruebas, los jóvenes reciben el permiso de casarse y, una vez que el rey ha abolido los sacrificios humanos, se convierten en sacerdotes del dios Sol y de la diosa Luna. Al final del relato, el propio autor se designa a sí mismo como Heliodoro, fenicio de Émesa, de la raza del Sol (X, 41).

Invisible y omnipresente, la divinidad solar dirige el desarrollo de la intriga y controla el destino de los personajes. La trayectoria de Clariclea depende en cada instante de los servidores del dios que gobierna su destino. Expulsada de Etiopía, la niña es salvada por Sisimitres, sacerdote de Apolo pítico, que viaja a Egipto para instruirse (II, 27). Más tarde, se pondrá bajo la protección de Calasiris, que invocará sin cesar los decretos divinos. Cada movimiento de los personajes se inscribe así en un vasto proyecto providencial, cuyo sentido sólo se hace patente al final del relato y cuyo objeto no es únicamente la salvación de los héroes, sino también la conversión de su mundo.

Bajo la protección de la divinidad única, se hace evidente la cohesión del género humano. Desde el instante de su concepción, la existencia de Clariclea es un desafío a las diferencias de raza y de patria. Su madre, la reina Persina, que cuenta entre sus antepasados a los dioses Sol y Dionisos y los héroes Perseo, Andrómeda y Memnón, hijo de la Aurora, confiesa que durante la unión con su marido —realizada por orden de un sueño profético— tenía ante sus ojos una pintura que representaba a Andrómeda. Afortunadamente, la semilla toma la forma de Andrómeda, y la niña, aunque de raza etíope, tiene la tez blanca (IV, 8). Para no ser acusada de adúltera, la madre se ve obligada a abandonar a su hija, que el destino conduce a Grecia y quien al llegar a la edad adulta será la imagen exacta de Andrómeda (X, 14). Como se recordará, la leyenda de Andrómeda narra el matrimonio entre una joven princesa etíope (la novela heleniza su tez) y un héroe griego. Hija de Cefeo, rey de Etiopía, Andrómeda fue salvada de la muerte por el griego Perseo, hijo de Zeus y descendiente de Egipto por parte de madre, la argiva Danae. Casada con Perseo, Andrómeda le siguió a Grecia y allí le dio numerosos hijos.

La leyenda de Andrómeda, que dota a las *Etiópicas* de una dimensión simbólica, evoca la confusión primitiva de la tierra, que los héroes con rasgos sobrehumanos recorren en todas direcciones desafiando

los obstáculos que salen a su paso. Frente a esta unidad primitiva, el destino de Clariclea, una nueva Andrómeda, confiere al mundo una unidad de orden superior. El rostro que la heroína recibe directamente de los dioses por intercesión de la imagen mítica tiene como misión recordar que la descendencia divina prevalece sobre la descendencia humana, que la herencia paterna se eclipsa ante la intervención sobrenatural y que la fisionomía racial es abolida por la unidad del mundo. A semejanza de Andrómeda, la hija de Hidaspes se traslada a Grecia y acabará casándose con el griego Teágenes. Pero el sentido de este alejamiento no se reduce a la exogamia primitiva celebrada por el mito, ya que la misión de Clariclea consiste en llevarse a Teágenes a Etiopía, donde, a su lado, consagrará su vida a la divinidad solar.

La unidad del género humano corre pareja no sólo de la disolución de los lazos de sangre, sino también del desarraigo de la patria. La epopeya representa a personajes fuertemente enraizados en su mundo, un arraigo que confiere al conflicto su razón de ser. Los héroes épicos, incluso aquellos a los que las circunstancias obligan a exiliarse de su país, conservan indefectiblemente su juramento de fidelidad a la tierra de origen y tratan al resto de ciudades con desconfianza, incluso con hostilidad. Así, la victoria de los griegos sobre los troyanos culmina con la destrucción de la ciudad asiática, los viajes de Ulises conducen —no podría ser de otro modo— a Ítaca, y el exiliado Eneas abandona la opulenta Cartago y el amor de Dido para construir en la pobreza una nueva Troya.

Si bien es cierto que a veces la tragedia pone en cuestión la fidelidad a las leyes de la ciudad para afirmar la supremacía de las leyes divinas —*Antígona* es el ejemplo más célebre—, el mundo que ésta representa no permanece confinado entre los muros de la *polis*. A falta de una intervención directa de las divinidades, las leyes humanas toman habitualmente el relevo en el desarrollo de la intriga trágica, y a menudo de una manera que, desde el punto de vista moral, resulta persuasiva (¿puede ignorarse en el *Filoctetes* la fuerza de los argumentos de Ulises?). Además, incluso en el caso en que la fuerza moral de las leyes divinas es evidente, como sucede en *Antígona*, la tragedia no defiende un universo humano más vasto que la ciudad, pero aboga en favor de una ciudad que, en el interior de sus límites, alcanza la verdadera nobleza al respetar la institución de la familia. Porque las leyes en nombre de las que *Antígona* desafía el orden político no son otras que los preceptos del culto familiar, los dioses que ella adora son los del hogar, y el rechazo del interés cívico es pronunciado en nombre de

los derechos del linaje. Al rechazar la unidad abstracta de la ciudad, Antígona sacrifica su vida a la carnalidad de los lazos de sangre.

En cambio, la novela bizantina rechaza tanto la familia carnal como el arraigo en la ciudad. Así, Clariclea, criada en Grecia, recibe allí un nombre y una familia, pero el destino de la joven no se estanca en ese lugar, como el de Andrómeda, establecida en Argos y Tirinto. La joven heroína se despide sin pena del país que la ha visto crecer, porque la llamada divina es más fuerte que su deber hacia la ciudad. Entre los tres personajes a los que la heroína da el nombre de «padre», debe su vida al etíope Hidaspes y su educación al griego Claricles, pero obtiene su vocación del egipcio Calasiris, el sacerdote nómada de Menfis. Porque su verdadera ascendencia es celestial. Por su parte, Teágenes, nacido en Tesalia y descendiente de la raza de Aquiles, abandona sin vacilar su país para seguir a su amada hasta el corazón de África. La cólera de Claricles y la de los ciudadanos de Delos, excitados en vano tras la partida en secreto de los dos enamorados, es en el fondo un tema de comedia, la comedia de ese mundo al que pertenecemos sin quererlo y sólo porque la voz de arriba todavía no se ha hecho escuchar.

Si bien el descubrimiento de la divinidad única ha ido siempre acompañado del sentimiento de que el mundo material es una tierra de exilio y que la victoria del verdadero asceta reside en el rechazo del mundo, el pensamiento monoteísta no desprecia necesariamente la patria terrestre. El libro del Éxodo representa —mucho antes que las *Etiópicas*— el abandono del lugar de servidumbre, el incomprensible vagar a través del desierto y el descubrimiento de la tierra prometida por Dios al pueblo elegido. Narrada desde el punto de vista de los israelitas, la historia de Moisés representa a Egipto, potencia extranjera y a menudo enemiga, como la tierra del exilio y reserva a Canaán la doble cualidad de patria terrestre y celestial. El Dios de Israel concede a su pueblo el arraigo y, a la vez, la liberación. En la novela de Teágenes y Clariclea, los héroes abandonan sin remordimientos la ciudad griega, hogar imaginario de la cultura helénica, fuente de orgullo y de nostalgia para los colonos de lengua griega materna que, al igual que Heliodoro, vivían en el Mediterráneo bajo la protección del imperio romano. Para comprender el lado desgarrador de la situación, es necesario imaginar un relato nacido en la diáspora judía y que describiera a Jerusalén como el lugar del que habría que escapar. Pero para la pareja predestinada ni el lugar de nacimiento ni el lugar de la civilización influyen sobre el verdadero destino de los humanos.

El vasto mundo que se abre ante los protagonistas una vez que abandonan familia y ciudad es un lugar asombroso y hostil. Los peligros por los que los héroes atraviesan muestran una fisionomía fuertemente marcada: el mar agitado por las tempestades, las grutas oscuras, Menfis y sus templos, palacios y prisiones, Siena atenazada por un asedio espectacular. Estas descripciones se reflejan en los cuadros que la tradición épica ha hecho célebres. Lo mismo sucede en *La Eneida*: los lugares descritos (el mar tempestuoso del primer canto, la cala apacible donde desembarca Eneas, la majestuosa Cartago) siembran el temor y la esperanza en el corazón de los troyanos. Pero en la poesía heroica los personajes reaccionan ante la adversidad y la prosperidad de forma a la vez acertada e ingenua, como si su destino consistiese en responder de buen grado a la abundancia de desafíos. Podría decirse que viven en igualdad con las otras tribus y con la naturaleza, en un espacio habitado tanto por los hombres como por los dioses. En el imaginario del politeísmo, la diversidad del mundo, imagen de la diversidad divina, es la forma última, irreductible, bajo la que se manifiesta el Ser. En la novela griega, en cambio, más allá de sus particularidades, los escollos que salpican el camino de la joven pareja se confunden en una sola *idea*, la de una inmensa adversidad que los hostiga sin cesar.

Aunque homogénea en su hostilidad con respecto a los protagonistas, la imperfección del mundo sublunar alberga, no obstante, una multiplicidad de formas de organización humana que el lector de las *Etiópicas* —como también el de *Quereas y Calírroe*, de Caritón de Afrodísia— debe comprender y juzgar. Los viajes de la joven pareja, regidos en apariencia por el azar, desvelan en realidad toda una topología moral y política. La novela empieza *in medias res*, en el instante en que una banda de forajidos que frecuenta la desembocadura del Nilo descubre en la orilla un barco amarrado rodeado de cadáveres. La única superviviente, una joven de una belleza sobrehumana, sentada sobre una roca no lejos del lugar del desastre, contempla a un muchacho herido tendido ante ella (I, 1-2). Lejos de toda sociedad organizada, rodeados por las consecuencias atroces de la *libertad salvaje*, Clariclea y Teágenes —como se habrá adivinado, ellos son los jóvenes abandonados— lloran por su amor y su mala fortuna. Durante un tiempo permanecen en manos de los bandidos, que no conocen otro sentimiento que el de la codicia y el afán de lucro. El lector será pronto informado de los episodios que han precedido al naufragio por el sacerdote Calasiris, temporalmente separado de sus jóvenes protegi-

dos. En ese relato se descubre la *libertad civilizada* de Delfos, encarnación idealizada de la ciudad griega sometida a la tradición, ciudad de suntuosas ceremonias en honor de Apolo (II, 34-36; III, 1-4) que serán las que ocasionarán el reencuentro de los dos jóvenes. Pese a su libertad y a sus tradiciones, la ciudad se interpone en el amor de la joven pareja. La familia y la tradición cívica amenazan el amor que los ha unido tanto, o más, que los bandidos del delta del Nilo.

Tras muchas peripecias, los protagonistas llegan a Menfis, donde caen bajo el dominio de la *autoridad salvaje*, el más odioso de los regímenes. Arsace, esclava de sus caprichos, esposa de Oroóndates, sátrapa persa de Egipto, tiraniza a los hombres para satisfacer sus bajas pasiones. Enamorada de Teágenes, aparta de su función natural a las instituciones fundadas para defender el orden público —la justicia, los guardias, la prisión— e intenta obtener por la fuerza el consentimiento del joven (VIII). Enmarañada en la red de sus propias intrigas, Arsace debe finalmente dejar partir a la joven pareja, que, tras una temporada en el campamento de Oroóndates, se dirige a Méroe, capital de Etiopía. El cuarto y último régimen, la *autoridad civilizada*, será instaurado en Etiopía mediante la reforma de la monarquía ya muy generosa de Hidaspes, verdadera antítesis de la tiranía de Arsace. El monarca etíope, sometido a las leyes y guiado por la prudencia, no alcanza verdaderamente la perfección más que cediendo a las súplicas del pueblo y de los sacerdotes para poner fin a la cruel tradición de los sacrificios humanos (X, 39). Como parece decir la novela, no hay duda de que los regímenes salvajes son despreciables, pero ni la libertad ni la costumbre aseguran, por sí solas, la felicidad de los hombres. En primer lugar, el orden vale más que la libertad —la prueba está en que el griego Teágenes escoge quedarse en Etiopía—; y, después, la piedad instruida prevalece sobre la costumbre, como demuestra la abolición de los sacrificios. Así, el régimen político propio del monoteísmo —la monarquía instruida por el sacerdocio— es propuesto al lector como el ideal de la organización cívica.

La reflexión política, por otra parte, no se manifiesta más que en el segundo plano de una obra cuyo centro de interés es el amor de una joven pareja. Una elección que parece afectada por una anomalía genérica, pues el tema de la pareja cuyo amor correspondido contradice los proyectos de los padres es un tema cómico por excelencia. En el corazón de las *Etiópicas* (y aún más visiblemente en *Leucipa y Clitofonte*) subsisten los rasgos cómicos: ardidés, falsas enfermedades, fuga de los enamorados. Sin embargo, las parejas cómicas no tardan

mucho en regresar bajo el manto paterno para pedir humildemente perdón: el amor de las comedias domésticas (en Menandro, Plauto y Terencio), perturbador temporal de la paz, nace y se consume en la escala minúscula del hogar. En cambio, el sentimiento que une a Teágenes y Clariclea tiene como escenario el universo entero: su pasión corta los lazos familiares, derriba las puertas de la ciudad y, tras revelarle a la pareja su origen divino, la induce a reencontrar su patria mística.

Este amor, en nombre del cual los personajes se separan del mundo y parten a la búsqueda de la verdadera felicidad, está gobernado por el ideal de la castidad. La virtud perfecta de los personajes (que viven juntos, lejos de la familia y a menudo en la soledad más favorable, pero nunca sienten la tentación de ceder a sus deseos) revela, como ya se ha señalado, el dominio que los protagonistas ejercen sobre sí mismos, condición necesaria para soportar la separación de su familia y de su ciudad. Mientras que el sentimiento impulsivo y caprichoso de los enamorados en la comedia exhibe las marcas de la debilidad y anticipa el regreso de la pareja al seno paterno, el amor en la novela bizantina, prueba de la fuerza de los héroes, es también el signo perdurable de la independencia de la pareja. Liberados de su ambiente originario, los enamorados afirman por medio de la castidad su adhesión a una norma ideal que les asegura la superioridad sobre el resto de los humanos.

La castidad en el seno de la pareja se dilata mediante el rechazo de las tentaciones que vienen del exterior (hay que señalar, sin embargo, la debilidad del personaje masculino en *Leucipa y Clitofonte*). Como todos los personajes de las novelas bizantinas (sobre todo *Quereas y Calíroo*), Teágenes y Clariclea están dotados de una belleza sobrenatural, señal visible de la elección divina, que excita en torno a ellos los malos deseos, en particular la pasión por el botín (en los bandidos) y la lascivia (en Arsace). Perseguidos por las viles pasiones de los hombres, los amantes permanecen fieles y su constancia es una forma privilegiada de santificación en el seno del mundo: une los cuerpos porque la aspiración a lo divino ha unido ya las almas. A la luz de este principio deben comprenderse las peripecias de Calíroo en *Quereas y Calíroo*, peripecias que, a primera vista, parecen contradecir la exigencia de la castidad. Así, separada de su marido, Calíroo le sigue siendo fiel en un sentido puramente espiritual, aunque en la práctica debe compartir el lecho con otro hombre. Sus desgracias, que terminan cuando al final de la novela se reencuentra con su esposo gracias

a la ayuda de la diosa Afrodita, evocan las del alma exiliada que, arrojada al mundo material, es obligada a aceptar la humillación de la condición carnal antes de encontrar su verdadero hogar.

Fuertes, castos, fieles, los héroes de la novela bizantina son, además, inflexibles. Los naufragios, el cautiverio, el alejamiento del ser amado, las persecuciones, la prisión, la tortura, la hoguera, no ejercen la menor influencia sobre estos seres más brillantes que el diamante y más resistentes que el acero. Su amor es en ciertos aspectos una alegoría de la salvación, y su resistencia a las adversidades es la forma que toma su separación del mundo y su elección de la divinidad. La interminable serie de desgracias de la que son objeto los jóvenes les desvela la verdad sobre el mundo: un valle de lágrimas del que conviene escapar. Si se muestran inflexibles ante tales desgracias es, precisamente, porque los términos de su vocación les dictan que no deben acomodarse al mundo, sino separarse de él. Como los sabios estoicos al amparo de su ciudadela interior, estos personajes permanecen impasibles ante la mutabilidad y el sufrimiento. (Por eso no tiene sentido lamentar, como habitualmente se ha hecho, la ausencia de evolución psicológica en los protagonistas de las novelas bizantinas.)

Esta forma de constancia difiere, desde luego, de la enérgica vitalidad que distingue a los héroes épicos. Los personajes extrovertidos de los poemas heroicos no existen más que en virtud de sus acciones, de modo que los rasgos de su carácter —la irascibilidad de Aquiles, la astucia de Ulises, la piedad de Eneas— definen la manera en que llevan a cabo sus diversas tareas o proyectos. La fisionomía de los héroes de la tragedia está marcada por su falta y su desmesura: el orgullo frustrado de Edipo, la cólera de Clitemnestra, el resentimiento de Electra. En cambio, en la novela bizantina los protagonistas raramente toman la iniciativa, y evitan en lo posible actuar. Sin duda, ello explica que estos héroes de la abstención no tengan, por así decirlo, rasgos específicos, pues sus rostros serenos y sus luminosos ojos les hacen parecerse más a los dioses que a los humanos.

El esquematismo inherente a estas virtudes evoca el de los personajes de los cuentos maravillosos, también desprovistos de individualidad. Por verosímil que pueda parecer, dicha proximidad respecto a una de las formas narrativas más antiguas no es más que un artificio, pues, observados de cerca, los héroes de la novela griega muestran los rudimentos de una nueva cualidad: la interioridad. La resistencia que oponen a los caprichos de la Fortuna sirve, en efecto, a una doble causa —la del amor y la de la elección divina— que les empuja fuera

del mundo. En su lucha con los obstáculos exteriores, los amantes inflexibles tienen como únicos fines la supervivencia de la pareja y la aceptación de la llamada divina, como si la multiplicidad de los retos del mundo sublunar no tuviese para ellos ningún interés. En definitiva, parece decir la novela, el escenario de la acción visible no es lo que cuenta, y más allá del choque, ciertamente monótono, con la adversidad, el verdadero sentido de las aventuras novelescas es la salvaguarda de un espacio interior apenas nombrado, lugar del amor, de la piedad y del respeto de las normas.

En consecuencia, el universo de la novela bizantina se despliega entre dos polos que, por ahora, son casi inefables: la divinidad única, separada del mundo, y su correlato indispensable, el espacio inviolable situado en el interior del ser humano. El poder infinito del nuevo dios y la inflexibilidad del alma humana se reflejan uno en el otro, como si esas dos instancias espirituales hubieran forjado una alianza sagrada contra las fuerzas que las separan: en este caso, el universo material y la sociedad humana. En virtud de esta alianza, la pareja estrictamente predestinada no forma parte del mundo material y la mirada que ofrece sobre el reino de la generación y de la corrupción es tan tranquila y fría como la de la divinidad. Y puesto que esa mirada contempla la marcha del mundo bajo un ángulo nuevo —*sub specie divinitatis*—, no hay que extrañarse de que la propiedad de la creación que más le impresione de ahora en adelante sea la de su contingencia.

Así pues, si el reino mundanal de la contingencia forma uno de los objetos privilegiados de las novelas bizantinas, ello no se debe a la falta de imaginación de sus autores o a que éstos no llegasen a comprender la organización del mundo en la riqueza de sus categorías. Vimos antes que, en realidad, la representación de estas categorías en las *Etiópicas* —en este caso la de los regímenes políticos— está fuertemente diferenciada, como si el autor deseara exaltar en el segundo plano de la obra la diversidad viviente del mundo, para enseguida rebajarla y reservar el proscenio para la sublime vocación de los héroes. Al lector no avisado, las aventuras de los héroes novelescos pueden parecerle una monótona sucesión de episodios permutables que se pueden prolongar indefinidamente, una suerte de grado cero de la trama, torpemente realzado por repeticiones circulares y marcado por una flagrante incapacidad de concluir. La crítica formalista ha señalado que el tema del viaje, que se encuentra habitualmente en las novelas bizantinas, es necesario simplemente para motivar el «enhe-

brado» de los episodios.⁴ Así, los piratas, al quitarse entre ellos a la protagonista, alimentarán el «suspense»; o, por citar otro ejemplo, los barcos sorprendidos por las tempestades, al errar continuamente el destino, asegurarán la proliferación, ingenua pero agradable, de las aventuras de los personajes. Estas hipótesis, que invocan el testimonio de los índices formales, ocultan de hecho los vínculos entre la estructura formal y la visión del mundo expresada por la novela. En realidad, la sucesión de aventuras refleja los principios que gobiernan el universo de la novela: el reencuentro inicial y la reunión final de los enamorados tienen lugar a menudo en fiestas públicas en honor de los dioses porque el amor divino santifica el amor profano, y la travesía del desierto terrestre lleva a revisar el salvajismo y la injusticia de los hombres para que la pareja llegue a comprender la vanidad del mundo sometido a la Fortuna.

Es cierto que el orden mismo en el que los personajes sufren sus desventuras no está siempre motivado. Las *Etiópicas* empiezan *in medias res*, a orillas del Nilo, y los meandros del relato acentúan el aparente desorden de la intriga narrada. La historia habría podido iniciarse en la prisión de Menfis, y Clariclea y Teágenes habrían podido caer en manos de los bandidos después del episodio de la corte de Arsace, o incluso sufrir otros numerosos malos tratos antes de llegar a Méroe, en Etiopía. Pero no hay que perder de vista que el orden de sucesión de los episodios narrados depende de la antropología representada por la novela. Esa antropología es la que exige cierto desorden, cierta inestabilidad en la sucesión de los episodios. Lejos de representar una forma primitiva de trama, el «enhebrado» de episodios es producto de una profunda reflexión sobre la naturaleza del destino. La prueba está en que en los géneros narrativos más antiguos —los mitos, los cuentos maravillosos, los poemas heroicos— la trama hace un uso económico de los episodios y busca sobre todo poner en evidencia, en lo referente a los actores, los vínculos entre la acción y la razón de actuar, y, en lo que respecta al universo que los rodea, la motivación profunda de su destino. La economía de episodios subraya la fuerza de los vínculos y la evidencia de esa motivación. Edipo mata a su padre porque él debe sobrevivir, y su caída, decidida por los

4. Viktor Shklovski, «La Construction de la nouvelle et du roman» (1925), recogido en *Théorie de la littérature*, T. Todorov, ed., Seuil, París, 1965, pp. 193-196 (hay trad. cast.: «La construcción de la *nouvelle* y de la novela», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov, ed., Signos, Buenos Aires, 1970).

dioses, recuerda a los hombres que incluso sus acciones más justificadas corren el peligro de trastornar secretamente el orden cósmico. El héroe del cuento maravilloso mata al dragón con el fin de salvar a la hija del rey, y se casa con ella porque las hazañas deben ser finalmente recompensadas. Aquiles toma de nuevo las armas para vengar la muerte de Patroclo; y la conquista de Troya castiga el rapto de Helena. Estas tramas relatan, en una palabra, la coherencia de la Fortuna. Para probar la *incoherencia* de la Fortuna, la novela necesita una larga retahíla de episodios unidos entre sí por vínculos contingentes.

Por otra parte, el descubrimiento del carácter relativamente aleatorio del destino humano es un resultado tardío e importante del pensamiento. Comprender que la acción humana y sus frutos no están motivados en cada uno de sus detalles implica una cosmología que se ha liberado de la necesidad primitiva —encarnada en la mitología politeísta— de añadir a todos los acontecimientos unas justificaciones a la vez locales y cósmicas. En el sistema politeísta, cada fenómeno y cada acontecimiento suscitan una explicación *ad hoc*, un pequeño mito que representa la acción particular de una divinidad especializada. (Dicho sea de paso, esta característica del pensamiento politeísta es el blanco de una ironía más fácil que justificada en *La ciudad de Dios* de san Agustín.) La presencia de la contingencia en la representación del destino terrestre presupone una doble creencia: por un lado, que existe una armonía universal infinitamente superior a la sucesión visible de los acontecimientos, y, por otro, que los hombres, al comprender la vanidad de esta última, pueden tener acceso a la sabiduría divina. La larga serie de aventuras de la pareja novelasca refleja precisamente esa doble percepción: la retahíla de episodios mal encadenados y repetibles a voluntad expone con toda claridad la pobreza lógica del mundo sublunar, y pone en guardia al lector contra la falsa coherencia preconizada por los mitos, los cuentos y la epopeya.

Pero todavía hay más. Si, en un primer nivel, la novela griega juzga el mundo sublunar como ilógico, impermeable a la causalidad y sujeto a la contingencia, en un segundo nivel la multitud de episodios en apariencia aleatorios que separan el encuentro de los héroes de su unión final se revela, bien mirado, como susceptible de obedecer al orden. El ejemplo, analizado más arriba, de los regímenes políticos presentes en las *Etiópicas* muestra que este orden forma una taxonomía más que un sistema causal. Más allá de las tempestades, de los bandidos, guerras y tiranos que persiguen a la pareja de enamorados,

se puede extraer una teoría política coherente que en última instancia explica tanto el comportamiento de los diversos grupos de personajes como el sentido terrestre del viaje de los héroes. La ineptitud de los bandidos y la crueldad de Arsace pueden carecer de verdadera motivación en el nivel de la trama; su explicación reside en las ideas abstractas —libertad salvaje, orden salvaje— que subsumen a esos personajes. En otras palabras, el sentido de los acontecimientos no se da individualmente y en cada ocasión, pero ello no impide percibir la dirección de las fuerzas abstractas que los orientan. La novela bizantina es, en suma, un género especulativo.

Finalmente, en un tercer nivel de reflexión, el contraste entre el carácter aleatorio de los acontecimientos narrados y la red de categorías abstractas que los organiza subraya la diferencia entre la perspectiva inmediata de los actores que, al avanzar por el camino de la vida, sufren las pruebas imprevisibles de la fortuna, y la reflexión sobre el sentido de los acontecimientos una vez que éstos se han producido. Al encadenar los episodios de forma imprevista a la vez que se acumulan los reveses del destino, la novela bizantina trata de hacer perceptible la *sorpresa de vivir* tal como la experimentan los propios personajes en su presente, cuando es imposible prever el orden de los acontecimientos. Eso confirma la observación según la cual la tenacidad de los personajes frente a los caprichos de la Fortuna indica la eclosión de un espacio inviolable en el interior del ser humano, de un embrión de interioridad. Los azares de la Fortuna evocan, de forma todavía ingenua, los rudimentos de una perspectiva subjetiva. Tales medios son ingenuos en la medida en que la sorpresa de vivir y la imposibilidad de prever el futuro, sentimientos reservados sólo a los participantes en la acción, son por así decirlo objetivados, materializados en la inconcebible serie de lances imprevistos que forma la trama. A semejanza de ciertos frescos bizantinos que calculan la grandeza de los personajes según su importancia jerárquica más que por su posición en relación al espectador, la novela griega exagera la imprevisibilidad de los episodios para subrayar el misterio del futuro inmediato. La inquietud provocada por dicho misterio, al ser objetivada —y, por tanto, exorcizada—, permite retratar a los héroes en todo el esplendor de su estoicismo.

EL ARRAIGO DEL HÉROE Y LA FUERZA DE LA NORMA.
LA NOVELA DE CABALLERÍAS

En la antropología a la vez simple y persuasiva que se desprende de la novela bizantina, la divinidad única se alía con la pareja de enamorados predestinados y los guía en su firmeza ante los caprichos de la Fortuna. El mundo visible, cuyo orden abstracto no es evidente más que para el lector, presenta a los héroes un semblante desordenado y hostil, por lo que el objetivo de estos últimos es apartarse de él para buscar refugio en su verdadera patria espiritual. Esta visión, fruto de la civilización griega que ha llegado tras largo tiempo a su madurez, incorpora una reflexión sobre la alianza entre el yo y la divinidad, la unidad del mundo sublunar y la constancia individual. Al concebir su interioridad bajo la forma de una ciudadela inexpugnable, los personajes se encierran en ella para resistir tanto a sus propios impulsos como a los azares del mundo. El amor, la virtud y la piedad los alejan de la acción.

Comparados con éstos, los héroes de las novelas de caballerías, animados por una energía y por una fuerza psíquica inagotables, parecen modelados con la misma arcilla que los antiguos matadores de monstruos celebrados por la mitología politeísta. A semejanza de éstos, los caballeros andantes de las novelas en verso de Chrétien de Troyes y de Wolfram von Eschenbach, así como los que aparecen en las novelas en prosa (de *Merlín* y *La búsqueda del Santo Grial* a obras maestras tardías como *Tirant lo Blanc* y *Amadís de Gaula*), se lanzan al mundo, participan en todos los enfrentamientos y están dispuestos a arriesgar sus vidas a la menor provocación. Estos seres poderosos, impulsivos, que no quieren guardar las distancias con lo que sucede a su alrededor, son sin duda producto de una sociedad más próxima a sus fuentes heroicas que a la civilización griega tardía que vio nacer a *Quereas* y *Calíroe* y las *Etiópicas*.

Pero no se trata de un mundo salvaje recorrido por los primitivos matadores de dragones, ni, por otra parte, de la fundación o de la destrucción épicas de los reinos. Aunque la tierra que habitan estos caballeros esté aún sembrada de prodigios (hadas, enanos, gigantes, magos, personajes encantados, fuentes milagrosas, tumbas peligrosas), está ya dividida en reinos, plagada de bellas ciudades y de suntuosos castillos y, sobre todo, gobernada por un orden no escrito pero ineludible. Mientras que los matadores de dragones celebrados por la

mitología griega y por los cuentos maravillosos proceden de todos los estratos de la sociedad y alcanzan la gloria aplastando monstruos telúricos, los caballeros de la novela, que representan un período heroico más tardío, pertenecen a la casta de los héroes hereditarios cuya valentía aumenta en proporción de la dignidad de su nacimiento. Su papel, que ejercen en todos los lugares donde se encuentran, consiste en defender el orden moral contra sus adversarios humanos: los opresores de los débiles y los acusadores de los inocentes. En un mundo donde la maravilla y el fasto se codean con la traición y el desorden, cada caballero encarna la majestad de la ley no escrita.

Para ilustrar esta forma de universo ficticio he escogido el *Amadís de Gaula* (obra atribuida a Garci Rodríguez de Montalvo y publicada en torno a 1508) por dos razones fundamentales. En primer lugar, el *Amadís*, al formar parte de una generación tardía de novelas de caballerías, es una suma del género que retoma y desarrolla la reflexión de las obras anteriores. Es cierto que faltan en ella muchos de los rasgos que distinguen a las novelas en verso, como, por ejemplo, el tema, tan frecuente en Chrétien de Troyes, del enigmático defecto que socava la fuerza del héroe: el olvido del deber en *Erec y Enide*, la deslealtad en *El caballero de la carreta*, o la falta de iniciativa en *El cuento del Grial*. Pero a pesar de tal ausencia, el *Amadís* trata los principales temas caballescicos con una exactitud notable. En segundo lugar, a diferencia de las novelas medievales más antiguas y debido precisamente a su tardía fecha, el *Amadís* fue muy leído y apreciado hasta el siglo XVIII, y ejerció el doble papel de modelo y anti-modelo para numerosas novelas de la época moderna. No puede más que lamentarse que nuestra época, insensible al encantamiento de esta gran obra, la haya excluido del panteón de los textos clásicos, como si la amplitud y la diversidad de su composición, tan apreciadas por sus innumerables admiradores de los siglos XVI y XVII (entre los cuales Cervantes no fue el menor), tuvieran necesariamente que disgustar al lector moderno, habituado a construcciones calculadas siguiendo otros principios. La estética neoclásica juzgó en los mismos términos las antiguas catedrales con coro románico, crucero gótico y galería barroca, de las que despreciaba su bárbara irregularidad. El *Amadís*, es cierto, yuxtapone casi sin transición masas textuales heterogéneas, debidas seguramente a plumas diferentes: la primera parte de la obra, dedicada a la educación guerrera del héroe, se parece poco a la segunda, que narra las tribulaciones amorosas del caballero, y menos aún a las dos últimas partes, cuyo tono moral pone en cuestión el espíritu de la caballería. Un con-

junto que, como esas inmensas catedrales edificadas a lo largo de los siglos, irradia una imponente unidad de inspiración.

Esta unidad no descansa sobre el éxito de una solución, sino sobre la persistencia de un problema. Como la novela bizantina, pero a partir de elementos diferentes, la novela de caballerías se esfuerza por hallar el equilibrio entre el desafío que representa el medio humano, la repuesta individual a dicho desafío y la autoridad trascendente que justifica tal respuesta. Ahora bien, mientras que en la solución de la novela bizantina los héroes, con el apoyo de la divinidad, rechazan el mundo sublunar en tanto que lugar de la contingencia, en los relatos de caballerías en general, y en el *Amadís* en particular, los héroes aman el mundo, lo habitan y se enfrentan a él con el fin de imponerle una justicia completamente humana.

Menos deudora de la concepción monoteísta del mundo que la novela bizantina, la novela de caballerías sólo concede a la divinidad cristiana un lugar ornamental en las alturas inaccesibles del universo. La espiritualización de la leyenda artúrica, visible en las obras en prosa atribuidas a Robert de Boron, como *La búsqueda del Santo Grial*, fue realizada, por así decirlo, desde el exterior y a despecho de los rasgos que distinguen a las novelas de caballerías. Los elementos sobrenaturales propios de estas novelas provienen más bien del cuento de hadas, y, en el *Amadís*, toman la forma de personajes como la hechicera Urganda la Desconocida, ser fabuloso que recorre los mares en una galera ardiente rodeada de fuegos fatuos y que cautiva a los personajes con sus profecías sibilinas, o como las criaturas fabulosas de sonoros nombres, Famongomadan, Cartadarque, Mandafabul, Arcalaus el encantador, o Ardán Canileo, que de vez en cuando vienen a perturbar la paz del reino. Sin embargo, lo maravilloso no ocupa el centro de la acción y el destino de los caballeros andantes no está definido (como sucede con los matadores de dragones de los cuentos populares) únicamente por las fuerzas mágicas que les protegen o se les oponen.

El caballero atraviesa y se enfrenta al mundo apoyándose en primer lugar en el rigor de las normas a las que se adhiere. En ausencia de una relación directa con la divinidad trascendente y sin confiar únicamente en el auxilio de la maravilla, el caballero responde al desorden del mundo con sus propias fuerzas, que prodiga en conformidad con las leyes libremente asumidas del honor y de la cortesía. La individualidad heroica del caballero no se identifica ni con las reglas del valor sacrificial (puesto que los caballeros no actúan como «chivos

expiatorios» cuyo objetivo sería la reconciliación perdurable de la sociedad) ni con las de la reciprocidad, sistema que hace descansar la vida en común en el intercambio de dones. Así, aunque las hazañas de la caballería sean seguramente unos dones —los de la sangre y la vida—, éstos, lejos de ocultar un sentido a fin de cuentas utilitario, encarnan la *consagración incondicional* a la justicia. Por ello, la norma a la vez racional, generosa e indiscutible que siguen los caballeros exige el reencuentro activo con el mundo antes que la alianza con la divinidad, la solidaridad con otros miembros de la sociedad antes que la consagración a la salvación personal. Ahora bien, la cuestión implícita que atraviesa toda novela de caballerías, incluido el *Amadís*, es saber si la severidad ideal de esa norma permite el desarrollo de un destino individual. El *Amadís de Gaula* propone tres respuestas sucesivas a esta cuestión.

El primer libro, marcado por una actividad frenética realizada bajo la influencia del *deber de la caballería*, pone en escena una sociedad descentralizada donde el poder es ejercido, lejos del monarca, por los señores que aseguran el control de cada región. Según el ideal que gobierna este sistema, el deber de los fuertes es proteger a los débiles, el de los afortunados aliviar el infortunio y el de la gente de buena fe resistir a la felonía. Sin embargo, la aplicación de este ideal a la realidad de las relaciones sociales resulta problemática porque, en ausencia de una vigilancia central y permanente, el orden depende de la adhesión voluntaria de los poderosos a las normas de la justicia. Y como la malicia humana engendra abusos sin interrupción y aviva sin cesar los brasas de la violencia, los caballeros andantes recorren el país para apagar estas brasas y para imponer, de manera siempre insuficiente, el reino de la norma. Si bien es cierto que el carácter local y limitado de las infracciones las hace susceptibles de ser rápidamente reparadas, tal reparación, al efectuarse de forma dispersa e individualmente, nunca conducirá al combate decisivo ni al restablecimiento permanente del orden. Así, en una novela de caballerías nada es tan frecuente y nada moviliza con tanta celeridad a los personajes como el recrudecimiento de la violencia y de la mala fe, como si el tema general de estas novelas fuese a la vez la necesidad y la vulnerabilidad de los vínculos sociales.

La norma que los caballeros se esfuerzan por salvaguardar arriesgando sus vidas está, pues, perpetuamente amenazada, y la concretización de esta amenaza se llama *aventura*. Día y noche, en sus castillos, alrededor de la mesa redonda o en los caminos, los caballeros per-

manecen al acecho esperando que se solicite su ayuda. Tan pronto como se enteran de que un foco de violencia y de injusticia se ha avivado, su deber, que prevalece sobre el resto de deseos y obligaciones, consiste en actuar sin demora y en persona. Cuando se pide su ayuda, el caballero está obligado, en virtud de su juramento, a dejar al instante a sus amigos, familia, soberano, a alejarse de los brazos de su amada, montar en su caballo y partir a la lucha. El rigor de esta obligación es doble. En primer lugar, tiene que ver con el honor del caballero, puesto que la menor cobardía lo mancillaría para siempre. Pero también tiene que ver con la misteriosa y apremiante relación que se establece entre el caballero y la aventura: en virtud de una decisión secreta del destino, cada aventura incumbe a un caballero determinado, que es el único que puede y debe asumirla.

La acción de la novela de caballerías yuxtapone, pues, dos relatos complementarios: por un lado, el de los grandes acontecimientos de la vida del protagonista —nacimiento, educación, amores, éxitos ante el rey—, y, por otro, el de los innumerables giros de las aventuras que se desarrollan entre esos grandes momentos, sin que tal bifurcación perturbe la armonía entre la vocación del caballero y su destino individual. Así, en el primer libro del *Amadís*, a fuerza de seguir el rápido encadenamiento de aventuras, el lector logra de vez en cuando percibir la muy lenta historia de los amores entre el joven Amadís y Oriana, hija del rey Lisuarte, como una *interrupción* del movimiento aventurero del relato. El peso de las hazañas secundarias no supera, pues, el de la acción principal, y entre la trama integrativa, que comprende los grandes momentos de la vida del héroe y de sus compañeros de armas, y la proliferación de aventuras reservadas al héroe se establece una especie de equilibrio que orienta la atención del lector tanto hacia el diseño global de la novela como hacia el encaje de los giros episódicos.

El carácter episódico y repetitivo de las novelas de caballerías deriva, así, de un principio muy diferente al que multiplica los episodios de la novela bizantina. Mientras que en las *Etiópicas* la serie de aventuras, en apariencia aleatoria, significa finalmente la separación entre el mundo material y el alma que se consagra a su amor y a su dios, en el primer libro del *Amadís de Gaula*, la infinidad de pruebas que acechan al héroe y a sus compañeros de armas establece una perdurable alianza entre esos personajes y el vasto mundo que tratan interminablemente de salvaguardar en nombre de la norma moral que gobierna la vida en común.

El ejemplo de la enemistad entre Amadís y el cruel castellano Dardán (*Amadís de Gaula*, I, 24) ilustra muy bien la participación de los caballeros en los problemas del mundo y la apremiante rectitud de las normas que éstos respetan. Sorprendido por la noche en una región desconocida, Amadís llama a la puerta de un castillo y pide albergue. El castellano, llamado Dardán, se niega a abrirle, se burla de Amadís y, lo que es peor, rechaza presentar combate. Como las leyes del honor y de la caridad forman un todo, puede esperarse que un caballero que descuida de buena gana la obligación de la hospitalidad sea siempre injusto con los que dependen de él. En efecto, cada vez que un malvado castellano es vencido o muerto por un caballero andante, éste descubre una multitud de prisioneros inocentes que gimen en las mazmorras de su castillo. En este caso, se descubre que Dardán, para ganar el favor de una damisela, atormenta injustamente a la madrastra de ésta. Esa nueva infracción de la justicia (el fuerte debe proteger al débil y el hombre a la mujer sola) ofrece a Amadís la ocasión de vengarse y, al mismo tiempo, mejorar el curso del mundo castigando a un villano. Así, desafía a Dardán a un combate singular y, tras vencerlo ante la corte del rey Lisuarte, le perdona la vida.

Ahora bien, la damisela que pidió a Dardán que atormentase a su inocente madrastra no tiene escrúpulo alguno en abandonar a su caballero y ofrecerse acto seguido a Amadís, vencedor del torneo. Dardán sufre así la iniquidad que él ha hecho sufrir a los demás: el perseguidor de los débiles se ve traicionado tan pronto como se encuentra en una posición de debilidad. Dardán es uno de los pocos villanos que, obligado a reflexionar, llega a comprender por sí mismo la naturaleza moral de los vínculos sociales. La magnanimidad de su adversario ilumina con una nueva luz los defectos de las máximas que ha seguido. Se da cuenta de que la ingratitud (término que designa de manera general toda infracción de la justicia) no es menos perjudicial para el culpable que para la víctima. Entonces, lleno de desesperación, Dardán pone fin a su vida.

A pesar de sus esfuerzos, el ideal defendido por los caballeros no logra cambiar de forma perdurable el entorno en el que viven, por lo que no es casual que, en el primer libro del *Amadís*, este entorno esté representado por el vasto bosque atravesado por mil senderos, salpicado de claros y dotado de una confusa topología. Frecuentado por villanos que combaten de forma desleal contra los buenos caballeros y que raptan a las damiselas, este bosque, verdadera feria de la crueldad, resuena de gritos y lamentos, rebosa de cadáveres y abunda en

cortejos fúnebres. El rey y sus caballeros, asistidos por la presencia esporádica de un cristianismo poco organizado —sus representantes son casi siempre los ascetas perdidos en el bosque más que el clero regular—, vencen con gran esfuerzo en el combate agotador que los opone a los innumerables enemigos astutos e ingeniosos.

La alegoría del bosque representa la dificultad más evidente de la caballería: si bien la norma resulta clara, el mundo es un laberinto sangriento. Ésa es la razón por la que los caballeros conocen su deber pero casi siempre ignoran el buen camino. Su conciencia discierne con una rapidez fulgurante las máximas a las que ésta debe obedecer, pero cuando se trata de orientarse por los senderos del mundo estos guerreros necesitan ser guiados por los escuderos, las damiselas o los guardabosques. Por otra parte, las normas que defienden, por claras que éstas sean, sufren una perturbadora contradicción. En la novela bizantina, el amor en nombre del cual los protagonistas rechazan el mundo está inspirado por la divinidad: los personajes apelan a principios cuyo alcance sobrepasa infinitamente el universo visible. En cambio, el ideal de la caballería establece la existencia de una ley que es competencia de los hombres, en la medida en que sólo la devoción de los caballeros la garantiza, pero que, a la vez, también viene de fuera, pues los caballeros la proyectan sobre los hombres, por así decirlo, desde lo alto, con la autoridad de verdaderas divinidades tutelares. El rey y el pueblo lo saben bien cuando acogen a los caballeros como seres sobrehumanos, cuya sola presencia presagia la victoria del bien. Pero la naturaleza de esa superioridad nunca es aclarada.

El conflicto entre la trascendencia del ideal normativo y la humanidad de los héroes sobre los que se apoya se reproduce en el conflicto amoroso que constituye el tema del segundo libro del *Amadís*. Aquí, la cuestión del destino individual se relaciona con la del *deber de la cortesía*. En cierto sentido, el deber de la caballería es fácil de seguir, porque los desafíos que hacen necesario su ejercicio provienen del exterior y para responder a ellos al caballero le basta con consultar rápidamente la breve lista de sus principios. En cambio, los desafíos del amor ponen a prueba la lealtad y la confianza mutuas de los dos amantes, cuyo amor no ha sido decidido para siempre por la divinidad como en las novelas bizantinas, sino que es fruto de la decisión voluntaria de los dos miembros de la pareja. (Si las pasiones adúlteras de un Lancelot y de un Tristán suponen una excepción es porque, siendo desleales por naturaleza, éstas no podrían haber sido escogidas libremente por un verdadero caballero.) ¿Pero un sentimiento tan

perfecto puede surgir en un corazón humano? La bella Oriana lo duda. Receloso sin razón cierta, Amadís se desespera, pero acepta su desgracia y escoge el exilio junto al santo ermitaño Nasciano, en lo profundo del bosque. El guerrero más perfecto del mundo debe entregarse sin reserva a la autoridad de su amada, incluso cuando las órdenes de ésta parecen arbitrarias, sin tener derecho a justificarse ni, aún menos, a rebelarse, y ello simplemente porque el poder de la dama actúa directamente sobre las cualidades guerreras del protagonista y porque sin la influencia casi astral de Oriana Amadís se vería misteriosamente privado de su valor. Toda la fuerza e independencia de Amadís, nos dice el segundo libro, derivan de su amor.

Ahora bien, esta imagen sufre una contradicción semejante a la que afecta al ideal de la caballería. Por un lado, la imagen de la bella Oriana es la de una auténtica divinidad que Amadís invoca en la adversidad, pero, por otro, su amor está libre de toda influencia exterior, pues ambos amantes proceden a la unión carnal por propia decisión y sin pedir la opinión de nadie. Así como Amadís en su papel de caballero es a la vez compañero de armas de sus amigos y la encarnación de la norma trascendente, Oriana ocupa, en el seno de la pareja, la posición de la amante, y fuera de ésta, la de la divinidad que domina y protege al amante. Ella garantiza la fuerza del guerrero al procurarle un ideal en donde fijar sus aspiraciones, y, al mismo tiempo, ofreciéndose en secreto a Amadís, asegura la independencia de la pareja con respecto a toda autoridad.

Este doble papel asignado al caballero y a su dama comporta un evidente desequilibrio: investirlos de una autoridad trascendente, exigiéndoles que cumplan las tareas que les corresponden en la vida de la comunidad y en la de la pareja, supone introducirlos en el circuito de las aventuras terrestres, donde están sometidos, como seres humanos, a la adversidad y al deseo, y, al mismo tiempo, supone también proyectarlos a una órbita celeste, desde donde influyen, invencibles e incorruptibles, sobre el destino de sus semejantes. Los villanos caen bajo la espada de un héroe que actúa sobre su medio como miembro del orden social a la vez que encarnación viviente de la norma. Además, los caballeros se someten sin vacilar a la voluntad de sus damas porque ellas los dominan doblemente, como objetos de deseo y como productoras de idealidad. Así, el origen de la autoridad trascendente está situado en el seno mismo de la sociedad de los hombres y, simétricamente, en el seno mismo de la pareja de enamorados: al hacerse eco de la exaltación del poder sobrehumano de los caballeros, la diviniza-

ción de la dama representa un medio también poderoso de producir la trascendencia con ingredientes cuya naturaleza es puramente humana. En este sentido, y más allá de su asimetría simbólica, el amor cortés se asocia a las normas de la caballería para establecer una idealidad perfectamente circunscrita al interior del mundo humano.

Tras la brutalidad del inicio propiamente feudal y la dulzura amorosa del segundo libro, la novela deriva hacia la descripción —grandiosa— de los conflictos entre el rey Lisuarte, que el tiempo ha metamorfoseado en tirano, y sus decepcionados caballeros. Al deber de la caballería y al de la cortesía sucede ahora el *deber de la rebelión*. El príncipe romano Patín, la encarnación misma del espíritu descortés, se enamora de Oriana, a quien pide en matrimonio. Casada en secreto con Amadís, Oriana se muestra horrorizada, pero el rey Lisuarte, su padre, halagado por la esperanza de una alianza con Roma, concede al pretendiente la mano de su hija. La decisión del rey resulta profundamente ofensiva para sus caballeros, cuyos principios exigen respetar la voluntad de las mujeres. A ello sigue un gran conflicto armado, en el que participan todas las potencias europeas. Estamos ya muy lejos de la multiplicidad episódica de la primera parte, con sus aventuras brutales y rápidas. Convertidos en políticos, Amadís y Lisuarte envían embajadores a las cortes amigas para solicitar su apoyo. Lentamente, se forman dos vastas coaliciones de caballeros, mientras un tercer ejército reunido por el mago Arcalaus y por el exótico rey Arávido espera el resultado de la confrontación para atacar al vencedor y asegurarse la supremacía universal. Como era de esperar, Amadís gana la batalla, y el ermitaño Nasciano negocia la paz. Mientras tanto, el ejército del rey Arávido cambia de estrategia y se lanza sobre las debilitadas tropas de Lisuarte, y entonces Amadís se precipita a salvar a su antiguo rival. Convertido en rey, Amadís deja que en lo sucesivo sea su hijo Esplandián el que corra nuevas aventuras.

Con el cambio de atmósfera, la topografía imaginaria sufre una significativa metamorfosis que recorre los libros tercero y cuarto: los reinos celtas con su geografía mal definida, inmersos en el salvajismo y apenas protegidos por sus capitales lejanas, se integran a partir de ahora en un mundo más vasto, orgulloso de su pasado glorioso y de sus suntuosos monumentos. El espacio que Amadís atraviesa bajo el nombre de Beltenebros —y en el tercer libro bajo el de Caballero de los Leones— es una Europa imaginaria que se extiende desde Inglaterra y la Galia hasta los imperios de Roma y Constantinopla, antiguos centros del mundo e impulsores de la civilización. En el seno de este

espacio, el destino individual de Amadís será, en adelante, el de un héroe político, poseedor de una nueva sabiduría y de un nuevo arte de persuasión. El ritmo majestuoso de la segunda mitad del *Amadís* —en particular el del cuarto libro— surge no sólo de la lentitud de la intriga y de la casi desaparición de los giros episódicos, sino también de la frecuencia de los sabios discursos que adornan la acción. La defensa de los débiles y de los oprimidos estaba implícita en el primer libro; en el segundo, el deber de la cortesía exilió a Amadís lejos de los hombres y le obligó a reflexionar en soledad; ahora, la oposición a la corrupción del poder político debe apoyarse en la razón discursiva: el deber de la rebelión hace necesaria la elocuencia. La contradicción entre el rigor de la norma trascendente y la humanidad de los que la encarnan se debilita: los héroes se transforman en oradores y los antiguos caballeros aprenden a cultivar el lenguaje de la sabiduría y la moderación. Es sabido que esta conversión de los hábitos discursivos tuvo una considerable resonancia. Publicado en 1559, el *Trésor des livres d'Amadis*, recopilación de los discursos para todas las ocasiones procedentes de la traducción francesa de la novela, fue reimpresso una veintena de veces y conoció varias traducciones en inglés y alemán. El espíritu caballeresco, enriquecido por la retórica promovida por el Renacimiento, se ponía de ese modo al servicio del civismo humanista.

LA PERFECCIÓN VACILANTE. LA NOVELA PASTORIL

Por sus orígenes, la novela pastoril no pertenece a la misma familia que las novelas de aventuras bizantinas y las novelas de caballerías. *Dafnis y Cloe*, de Longo, la primera de este género, es una obra de dimensiones reducidas, cuyo escenario es una modesta aldea y no el conjunto del universo conocido, y sus protagonistas, lejos de esforzarse por desafiar al mundo que los rodea, aspiran a integrarse en él. A diferencia de las novelas bizantinas y de caballerías, que ponen en juego una inmensa mecánica política que a veces tiene implicaciones religiosas, la historia de los dos jóvenes pastores sigue estrechamente el desarrollo de su iniciación amorosa. Y mientras que la sorpresa es la sustancia de la trama de las viejas novelas de aventuras, la novela pastoril no comporta suspense alguno. A lo que hay que añadir que frente al tono serio y la elevada condición e impecable moral de los personajes de las novelas idealistas, el estilo bromista de Longo describe complacientemente a amables campesinos cuya conducta en

ocasiones es poco recomendable. Emparentados con los personajes de la comedia noble, estos pastores se regocijan en la gracia del amor idílico, el feliz descubrimiento de la sensualidad equilibrada y el rechazo de la crueldad y de la brutalidad. Más tarde, en el Renacimiento, a esta temática de la maduración vacilante y graciosa se le añade una nota de melancolía, como sucede en *La Arcadia* (1501), de Iacopo Sannazzaro, y en la *Diana* (1559), de Jorge de Montemayor. Impregnadas de lirismo, estas obras son herederas tanto de las églogas de Virgilio como del estilo elegíaco de las *Heroidas* de Ovidio. Con respecto a las obras pastoriles dramáticas, como la *Aminta* (1573), de Tasso, e *Il Pastor Fido* (1590), de Guarini, éstas proponen unas definiciones más perturbadoras del salvajismo, que identifican con la sensualidad bestial y, respectivamente, en lo que podría ser un eco de las *Etiópicas*, con la costumbre primitiva del sacrificio humano.

Sin embargo, el ejemplo de las novelas bizantinas y de las de caballerías no tardó en ejercer una influencia profunda sobre la novela pastoril. *Arcadia* (1580), de sir Philip Sidney, y *L'Astrée* (1607-1627), de Honoré d'Urfé, proponen amplias síntesis entre la elegancia melancólica de la novela pastoril y el *pathos* y la fuerza idealizadora de las novelas de aventuras: el descubrimiento gradual de sí mismo gracias al amor se combina con la afirmación enérgica del ideal trascendente. Desde esta perspectiva, *L'Astrée* no es una simple novela pastoril, sino una síntesis original entre el régimen de idealidad que gobierna el destino de los héroes inflexibles y el sentido de la fragilidad humana desarrollado por la novela pastoril.

Como sucede en la novela bizantina, el amor gobierna el mundo de *L'Astrée*. Según la doctrina neoplatónica que sustenta la obra, el amor suministra al universo su ley fundamental, que funciona, a la vez, como razón para la creación del conjunto de seres y como norma que rige su división según la multiplicidad de sus naturalezas. El autor de esta génesis, «el gran Tautates», según refiere el gran sacerdote Adamas, «ha creado el universo mediante el amor y mediante el amor lo mantiene». Así, el amor entre las cosas insensibles se denomina simpatía (en el sentido de afinidad alquímica), los animales, por su parte, sienten el deseo de perpetuar su especie, y, finalmente, los hombres, en principio, deberían amar «a Dios a través de sus criaturas y a las criaturas a través de Dios».⁵

5. Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, ed. Vaganay, Slatkine reprints, Ginebra, 1966, vol. 3, p. 217.