

**González, Javier Roberto**

*Por qué Amadís*

Letras Nº 59 - 60, 2009

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

González, Javier R. "Por qué Amadís" [en línea]. *Letras*, 59-60 (2009). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/por-que-amadis-javier-gonzalez.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

## Por qué Amadís

Javier Roberto GONZÁLEZ  
*Director del Departamento de Letras  
Universidad Católica Argentina*

Celebramos en 2008 los quinientos años de la más antigua edición conservada de la primera y superior muestra de la literatura caballerescas hispánica, el *Amadís de Gaula*. El *Amadís* refundido de Garci Rodríguez de Montalvo es el primer libro de caballerías autóctono, y es además el mejor de todos ellos, pero a su zaga cronológica y estética otras varias decenas de ejemplos novelescos han constituido a lo largo de todo el siglo XVI un *corpus* narrativo de notabilísima valía que, al margen de las naturales diferencias de paradigma constructivo y calidad literaria que median entre algunos y otros individuos, configura un género perfectamente definido en sus rasgos básicos de estructura textual y aun editorial. De sobra sabemos que el género de las caballerías hispánicas del XVI ha sufrido durante dos siglos y medio un injusto trato crítico que alternativamente lo ignoró con desprecio o bien lo atacó con furia, achacándole todos los imaginables vicios de arquitectura narrativa y resolución estilística, cebándose en sus inocultables clisés argumentales y discursivos —qué género no los tiene—, y reparando a propósito de éstos solamente en las soluciones hipertrofiadas y casi autoparódicas propias de los libros epigonales, tarea por lo demás inútil, porque Cervantes ya la había llevado a cabo antes y mejor. Con todo, la rueda de la fortuna puso en marcha una vez más su inapelable rotación, y de algunas pocas décadas —no más de tres— a esta parte hemos asistido a un paulatino y creciente rescate crítico del género caballeresco, evidenciado no sólo en la cuidadosa edición de muchos de sus títulos según atinados criterios filológicos, sino en la reconsideración de sus valores literarios a través del ponderado y desprejuiciado análisis de sus textos. El inicialmente tímido y prudente conato reivindicativo del género, según fueron pasando los años, se convirtió en un arrollador movimiento filológico y crítico que todavía perdura, y más aun, cobró los ribetes de un entusiasmo que desborda el interés de los especialistas y alcanza a toda la Filología Hispánica e inclusive, en cierta menor pero destacable medida, al mundo editorial y al extendido campo cultural de los lectores de la lengua. Cabe entonces, legítimamente, una azorada pregunta por las razones de tan

pertinaz entusiasmo por la ficción caballeresca tardomedieval y del XVI en estos tiempos nuestros posmodernos.

Una primera conjetura nos acerca a las raíces profundas de la ficción narrativa, que se manifiestan en unos pocos gestos operativos que definen los tres modos básicos de tender un sujeto hacia su objeto deseado: el viaje —cuando el sujeto tiende a un objeto lejano u oculto que busca en solitario o en compañía—, la guerra —cuando dos sujetos antagónicos tienden polémicamente hacia el mismo objeto—, y la cópula, física o espiritual, inmediata o postergada —cuando dos sujetos se buscan recíprocamente, siendo cada uno el objeto del otro—. En Homero, como es fama, se plasman ya los dos primeros gestos, el del viaje y el de la guerra, respectivamente en la *Odisea* y la *Iliada*; el tercer gesto, el de la cópula, tiñe asimismo los dos inmortales poemas con su gravitación evidente, pues detrás del viaje odiseico están Ulises y Penélope, y detrás de la guerra de Ilión, Paris y Helena. Más adelante en la historia, Virgilio sumará los gestos del viaje y la guerra en la *Eneida*, pero lo hará mediante una operación de adición sucesiva, no de integración o mixtura simultánea y potenciadora; para que tal integración plena ocurra, serán necesarios — y llegamos entonces a lo nuestro— cierta épica medieval y, más acabadamente, el *roman courtois* y los libros de caballerías, donde el viaje y la guerra se interpenetran e interconstruyen en perfecta reciprocidad, y donde el tercer gesto, el de la cópula, encuentra admirable cauce en el complejo edificio ideológico y formal del amor cortés. En esta plena y fecunda integración de los tres gestos primordiales de la acción narrativa podemos, pues, fundar una posible respuesta a nuestra pregunta: la caballería literaria gusta y entusiasma porque es, en cierto modo, una *summa narrationum*, una consumación de la ficción y, por serlo, una consumación del mito subyacente a toda literatura. La clave, la argamasa si se quiere, para tan perfecta integración de los gestos básicos del relato, viene dada por el elemento capital de la ficción caballeresca: la *aventura*, verdadera piedra angular de la historia narrada, que hace coexistir en comunidad de tiempo, de espacio y de acción a los fundantes mitemas del viaje, de la guerra y de la cópula: el deseo de la cópula, el amor de la dama, es la causa final que pone en marcha tanto el viaje como la guerra, según los casos, ya para cumplir con pruebas o penitencias impuestas por la enamorada, ya para disputar o defender a ésta mediante armas; el viaje y la guerra, por su parte, se causan alternativamente el uno a la otra, sea que en el transcurso de un viaje surjan las situaciones de conflicto y los combates, sea que a raíz de una guerra o un enfrentamiento se presenten nuevas necesidades de viaje para ejecutar justicia, venganza, penitencia, reparación o búsqueda. Y tan armónico triángulo de acción, de equidistante suma cero, se articula en torno de la centralidad dada por la aventura del desear y amar un bien arduo, del ponerse en marcha para obtenerlo, del enfrentar adversarios para defenderlo o postularlo. Si el placer y el valor de la narración radican en su capacidad para reconfigurar metafóricamente y simbólicamente la vida misma en toda su bullente existencialidad, pocas soluciones formales resultan más adecuadas a tales fines que el molde genérico de los libros de caballerías.

Está claro, sin embargo, que el mismo triángulo que hemos apuradamente definido para encerrar, no sin cierta simplificadora pretensión, la complejidad y la riqueza de la ficción caballerescas, puede hallarse en otras formas narrativas; basta en efecto con condescender a ciertas transformaciones o relajaciones de los símbolos arquetípicos mencionados para descubrir idéntico esquema en el tipo de novela o de cuento modernos donde la guerra cede su lugar a modos más incruentos y sedentarios de enfrentamiento, el viaje muta en peregrinación interior o cultural o bien se reduce a unas pocas y alegóricas cuerdas de un deambular urbano, y la cópula adquiere las más proteicas y mediatisadas formas de las relaciones afectivas humanas. Los gestos, debilitados, adaptados, perduran en su valor arquetípico, pero no generan ya aquella acción potente, franca y vital de los viejos relatos, sino se encorsetan en morosas soluciones discursivas que, en aras del experimento y pagando tributo a la superstición del lector activo, transfieren a éste el mayor peso del trabajo y dejan a los actantes ficcionales convertidos en inmóviles fantasmas que, a falta de hechos, sólo parecen complacerse en generar palabras que se persiguen a sí mismas hasta morderse las colas, igual que hace la terrible e inútil serpiente Ouroboros. El gusto actual por la vieja ficción caballerescas, se nos antoja, tiene no poco que ver con una necesidad de recuperar para la literatura el recto *relato de acción*, historias donde pasen cosas y las cosas que pasan fluyan desprejuiciadamente, en un torrente fáctico a menudo arrollador y agobiante, pero a la larga refrescante como la vida misma. No es, ciertamente, que en los libros de caballerías sólo haya acción; mucho y muy profundo hay, en las obras más encumbradas del género, como *Amadís*, de pensamiento y de doctrina, pero éstos se postulan en y *por* la acción, emergen a partir de ella sin violencia ni inapropiados *rallentamenti*, a través por lo general de construcciones alegórico-simbólicas que, pese a la ilusión de sus recargados ropajes, brotan naturalmente de los hechos vividos y ejecutados por los personajes conforme al soberano plan de acción que da sostén a la historia.

Porque en definitiva se trata, en los libros de caballerías, de la acción misma en toda su compleja heterogeneidad fluente erigida en *máximo símbolo de la vida humana*. Se trata de una eminente manifestación del arte de narrar, que consiste en la captación de la vida humana y su sentido en el *fluir* que les es inherente, en todo su desconcertante dinamismo. Ahora bien, la postulación de la vida como dinamismo y como sentido conlleva la postulación de un agente que encarna dicha dinámica mediante la realización de acciones conscientes y queridas; ese agente arquetípico es el *héroe*, categoría humana de la que la figura del caballero andante resulta acabada cifra y epítome. En cuanto héroe, el caballero andante asume antonomásticamente las funciones de lo humano como voluntad y proyecto, como operatividad claramente orientada a un sentido. Porque quiere y ejecuta lo que quiere según plan y en vista de objetivos que lo mueven, el héroe desea y ama, el héroe viaja y combate, y al hacerlo, en perfecta identificación con el espacio en el que actúa, el héroe transforma el mundo y se deja transformar por el mundo en una actividad proyectiva y significativa por la cual la vida misma queda asumida y aprehendida en

su temporalidad y fugacidad. La vida heroica, textualizada en el discurso literario de la ficción caballerescas, deviene así poesía; la ficción caballerescas es el territorio donde la acción se poetiza y donde la poesía se actúa, donde la poesía de la acción y la acción del poetizar acaban identificándose y asumiéndose recíprocamente: la vida del héroe en la voz del poeta; la aventura por la cual el héroe dice el mundo al hacerlo, y esa otra aventura, no menor, por la cual el poeta hace el mundo al decirlo. El héroe es el poeta del hacer, y el poeta es el héroe del decir; ambos, cada uno a su modo, resultan hacedores —*poiein*, en griego, es tanto el hacer cuanto el poetizar—, y en tanto hacedores representan y actúan para nosotros la *vida* misma conforme a un saber y a un querer proyectivos. Son, por ello, nuestro espejo y nuestro estímulo, nuestra imagen y sustancia. Por eso los amamos, por eso los gozamos, por eso los honramos.

Y entre la acción y la poesía, entre el hacer y el decir, nosotros, melancólicamente filólogos, sedentarios inquisidores de héroes y de poetas, reivindicamos asimismo mucho para hacer y mucho para decir. Así lo atestiguan los trabajos de investigación que, en pos del modelo caballeresco y de su ficción poética, se reúnen en este volumen de LETRAS para consistir ellos mismos, a su modo, en un viaje y una aventura, en una acotada pero plena celebración de lo humano.