

EL ELEMENTO MITICO-SIMBOLICO
EN EL *AMADIS DE GAULA*: INTERPRETACION
DE SU SIGNIFICADO *

El *Amadís de Gaula*, que había cautivado el interés del público lector por casi dos centurias, pertenece a la historia literaria desde hace siglos. Las razones de su olvido son más asequibles que el porqué de su pasada vitalidad literaria. Obra de visión cuasi-infantil, en la que se reelabora una figura heroica que, animada por un ideal extinto, persigue una serie de aventuras fantásticas, poco pudo ofrecerle al lector desde la época moderna. En vista de esta impresión inicial que la obra ejerce, se hace difícil comprender cómo durante el siglo xvi, hubiera alcanzado a tener en España veintisiete ediciones conocidas; en Francia, veinte, sin tenerse en cuenta su divulgación por Italia, Inglaterra y Alemania¹.

Aun atribuyendo a la imprenta un papel importante en su difusión, la popularidad del *Amadís de Gaula* no puede explicarse por este hecho extrínseco, ya que gozó de mayor renombre que todas las demás novelas caballerescas en España. Justificar su divulgación, tratando de extraer el eco del significado que despertaría en el lector antiguo, sería tarea de base incierta. A lo sumo se intenta acatar aquí las diversas posibilidades de interpretación que nos permitan aproximarnos conceptualmente a un posible sentido de la novela. Visto retrospectivamente el *Amadís de Gaula* quizás no sea una novela en el sentido tradicional de la palabra, quizás ni sea arte en sentido estricto, sino una exteriorización del ordenar

* Agradezco a Stephen Gilman las valiosas observaciones con que ha enriquecido la versión original de este ensayo. También expreso mi gratitud a Guillermo Guitarte y a Lee Fontanella por sus acertadas sugerencias.

¹ MAXIMILIAN PFEIFFER, *Amadisstudien*, Mainz, 1905, págs. 2-3, 17-20.

de la fantasía que, sin ser arte propiamente dicho, es, sin embargo, el material del cual el arte se nutre. Una interpretación del valor significativo de lo mítico-simbólico en el *Amadís* — en contraste con su valor significado — no implica de por sí que el problema estético propiamente literario quede resuelto. Las limitaciones estéticas del *Amadís* quizás sean inherentes a su cosmos mítico-simbólico, es decir, a la conciencia difusa de las cosas y del universo que informa su estructura, aunque ésta de por sí no limite las posibilidades de su valor significativo. El conocimiento del proceso simbólico, la profundización de arquetipos o símbolos primordiales constituye un enriquecimiento definitivo de posibilidades interpretativas. Pero la interpretación del universalismo simbólico del *Amadís de Gaula* no implica el mérito artístico de la obra, que dependería en última instancia de su cincelada realización. La interpretación simbólica es simplemente un modo más de acercarnos a las constantes de la naturaleza humana, a pesar de las variantes de lugar, tiempo y cultura que influyan en su formulación. Como tal nos permite asomarnos una vez más a una visión vivida, intuita por el hombre en otras épocas, a la vez que nos permite recrear conceptualmente la experiencia que se encubre detrás de ella.

Para acercarnos al *Amadís de Gaula* de una manera significativa hay que tener en cuenta la totalidad de su mundo literario: la coexistencia de lo verosímil con lo inverosímil o fantástico, la interacción de lo aparentemente ingenuo o pueril con inquietudes del Medioevo. El elemento fantástico no puede descartarse como mero infantilismo o a lo sumo licencia poética. Lo verosímil u objetivo no sólo interactúa con lo inverosímil o fantástico sino que se encuentra subordinado a ello. Dada la importancia que asume el elemento fantástico, es claro que un criterio meramente racionalista no puede desentrañar la totalidad del significado de la obra. Todo intento de comprensión debe incluir lo inverosímil y concebirlo no como un elemento necesariamente gratuito, carente de coherencia y sentido, sino acatar aquellos criterios que nos acercan a su finalidad.

Si se concibe lo fantástico como producto de la imaginación, que, vertido en lenguaje pictórico, exterioriza contenidos psíquicos pre-intelectuales, que no corresponden a la descripción de la realidad exterior objetiva, sino a la adaptación estética de la misma a visiones subjetivas; la esfera de comprensión se hace menos remota. "The imaginatio is here taken as a real and literal *power of making images* according to the classic use of the word, and is contrasted to 'fantasy', which designates mere 'conceit' in the sense of unsubstantial thought... The *imaginatio* is an active evocation of (inner) images *secundum naturam*, an actual achievement of thought or conception. It does not 'spin fantasies' out into empty space without plan and without support, which is to say that it does not play with its objects. Rather, it tries to grasp the inner truth of images faithfully copied from nature"². En otras palabras, lo fantástico no procede a describir los hechos físicos en sí mismos, sino que intenta objetivar una experiencia psíquica que puede derivarse de los mismos, o surgir de una vivencia interior y ser referente a ella. Las imágenes figuradas en que se vierte, más allá de su sentido concreto pueden encubrir una significación ulterior. Por lo tanto, la visión del universo literario que nos confronta en el *Amadís de Gaula* se asemeja en parte, por su génesis y finalidad, a los mitos, visiones y sueños, y por consiguiente es interpretable de modo paralelo³.

Este acercamiento no es incompatible con lo que el Medievo comprendía bajo arte. De Bruyne lo describe del modo siguiente: "In order to gain a fairly precise idea of what the medieval era included in the concept of art, we must not limit ourselves to a comparison of art with knowledge, as if

² C. G. JUNG, *The Integration of the Personality*, trad. de Stanley Dell, London, 1948, pág. 166.

³ Sobre este paralelo véanse: C. G. JUNG y C. KÉRENYI, *Essays on a Science of Mythology*, trad. de R. F. C. Hull, (Bollingen Series, XXII), New York, 1949; C. G. JUNG, *Del sueño al mito*, en *Los complejos y el inconsciente*, trad. de Jesús López Pacheco, Madrid, 1969, págs. 352-442; EMMA JUNG y M. L. VON FRANZ, *Die Graalslegende in psychologischer Sicht*, Zürich, 1960; JUNG et al., *Man and his Symbols*, New York, 1970.

the artist were a type of scholar, and art an ensemble of abstract rules, the practical knowledge of which would suffice to make him a creator. The reality, as the medieval authors were perfectly aware is much more complicated: it must of necessity include endowments, compulsions, the *preconscious impulses of genius* [el subrayado es mío], *vis naturaliter animis insita* ('a natural endowment implanted in souls')..."⁴. Esto implica un reconocimiento de la imaginación, de las visiones subjetivas, aunque no fuesen definidas ni aprehendidas como se hiciera previamente.

Debe tenerse en cuenta, además, que el realismo medieval, la personificación y el simbolismo, son parte integral del pensamiento que forjó la obra y característicos en general del Medioevo. Dentro del realismo o neoplatonismo, modo primitivo del pensamiento, la existencia de una cualidad o concepto abstracto siempre puede concebirse como un ser personal sobre el que se proyecta el contenido. Es fenómeno primitivo corriente proceder a través de la personificación cuando se intenta hacer visible el pensamiento o la intuición poética. Este "exceso de representaciones a que había reducido todas las cosas el pensamiento medieval en su otoño, habría sido simplemente una desatada fantasmagoría, si cada figura, si cada imagen no hubiese tenido más o menos su puesto en el gran sistema general del pensamiento simbólico"⁵. El pensamiento simbólico penetra en la representación de todas las cosas con altos valores éticos y estéticos, entrelazándolos.

Estos modos de pensar, de los cuales el racionalismo nos ha emancipado paulatinamente, explican la distancia del *Amadís* para el lector moderno. Sin embargo, dentro del marco contemporáneo, los trabajos de la escuela de Jung, sobre todo, nos han enseñado que el lenguaje pictórico y sus manifestaciones simbólicas, que nacen de nuestra interioridad, son un modo expresivo más viejo, persistente aún y más universal

⁴ EDGAR DE BRUYNE, *The Aesthetics of the Middle Ages*, trad. de Eileen B. Hennessey, New York, 1969, pág. 314.

⁵ JOHAN HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, trad. de José Gaos, Madrid, 1965, pág. 314.

que el lenguaje de signos. El símbolo viviente concretiza y formula un factor esencial, aunque relativa o totalmente desconocido, que no puede formularse de manera más precisa ni eficaz en su época. Mientras mantenga vitalidad, no podrá elucidarse totalmente, sino interpretarse meramente a través de otro lenguaje metafórico, que lo amplía y profundiza. La palabra alemana *Sinnbild* cubre su naturaleza dual. *Sinn*, significado, procede de la organización racional, consciente, mientras que *Bild*, imagen, procede de lo irracional, inconsciente. Por su dualidad evoca resonancia en todo el ser. Su significado estimula la razón especulativa; su componente afectivo, el sentimiento, mientras que la imagen plástica aviva la sensación y la intuición⁹. Históricamente la expresión simbólica facilitó la expansión del pensamiento, la adaptación y el descubrimiento del mundo objetivo. Hoy en día, su finalidad es inversa, contribuye al conocimiento y descubrimiento del mundo interior afectivo y prelógico. Por su efecto y finalidad, la actividad simbólica constituye una actividad vital en el desarrollo espiritual de la humanidad.

* * *

Si se examina la narrativa del *Amadís* pueden deslindarse, para fines de estudio, dos niveles. El primero gira alrededor de la interacción entre el mundo exterior en conjunción con el mundo interior del héroe, aunque la interioridad se halla proyectada, la mayoría de las veces, en diversas personificaciones. El marco de acción es el mundo caballeresco, en cuya esencia ético-estética se incorporan elevados sentimientos de la conciencia religiosa. Como ideal de perfección varonil presupone no sólo el desarrollo cabal de una institución social, sino sobre todo el desarrollo espiritual del caballero, a través de la virtud. Entendidas las personificaciones como proyecciones de contenidos interiores, los gigantes, bestias y diablos de la novela pierden su carácter absurdo y arbitrario, haciéndose

⁹ C. G. JUNG, *Psychological Types*, trad. de H. G. Baynes, London, 1923, págs. 601-610.

no sólo comprensibles sino portadores también de valores y problemas perennes. De este modo las luchas que entabla el héroe con ellos, deben aprehenderse como confrontaciones consigo mismo, surgidas de un postulado ético que el ideal caballeresco da por supuesto.

En el segundo nivel prevalece una visión inverosímil, que tampoco puede interpretarse literalmente, ni comprenderse desde el punto de vista conceptual. Enfocada, sin embargo, como manifestación de la fantasía y del pensamiento arcaico o prelógico similar al que opera en mitos y sueños, es posible extraer cuatro motivos centrales, que, aprehendidos dentro de este marco de referencia, adquieren un valor simbólico insospechado, que constituye el trasfondo de la obra y su aspecto más universal. El motivo principal del primer libro gira alrededor del anonimato del héroe y el conocimiento de su nombre, motivo que regresa en toda la obra y se manifiesta a través de los cambios sucesivos de nombre que experimenta el héroe, hasta resolverse en el último libro con la recuperación del nombre original.

El motivo principal del segundo libro es la adquisición del señorío de Amadís sobre la Insula Firme o Dudada. Con la adquisición de la Isla adquiere conocimiento a su vez de lo que ha de ser su deber primordial y su finalidad: la liberación de la Isla del mundo mágico, del encantamiento, que sólo se logrará al efectuarse la unión, no física, que se realiza en el segundo libro, sino espiritual entre héroe y heroína. El desencantamiento consiste en atravesar un arco encantado, que conduce a una huerta donde hay cuatro cámaras, en medio de las cuales se encuentra un palacio redondo, donde "ningún hombre ni mujer no sea osado de entrar... si no fueren aquel y aquella que tanto y tan lealmente tienen su amor... y conviene que entren juntos la primera vez, que si cada uno por sí lo hiciere será periculado de la más cruel muerte que nunca se vio... este encantamiento y todos los otros durarán hasta tanto que venga aquel y aquella que por su gran lealtad de sus amores y gran bondad de armas del caballero en la hermosa cámara encantada entrarán y ende huelguen en uno,

y cuando el ayuntamiento de ambos fuese acabado, entonces serán deshechos todos los encantamientos de esta Insula Firme”⁷.

El motivo de la cuaternidad se repite otras tantas veces más. Apolidón había hecho otras cuatro moradas para sí, en diferentes partes de la isla, y cuatro encantamientos que se repetían a diario. Una lucha feroz tenía lugar entre una serpiente y dos leones, los cuales a su vez batallaban entre sí. Un ciervo mitad blanco, mitad negro, era perseguido por cuatro perros. Un palacio parecía hundirse tres veces de día, tres veces de noche. Un toro embravecido perseguía con intento de matar a cuantos pudiese, sólo la intervención de un viejo lograba hacerlo retornar al lugar de donde había salido. En el tercer libro el episodio central es la lucha con el Endriago, una bestia “conforme al albedrío de los hombres de que todas las bestias carecen” (*Amadís*, pág. 729). En el cuarto libro el motivo principal es el matrimonio del héroe con la heroína, con lo cual se logra a su vez el desencantamiento de la Insula Firme.

La trama narrativa, que gira en torno a los motivos citados, se desarrolla básicamente alrededor de Amadís, conforme al patrón del mito heroico: nacimiento de virgen, descendencia real, abandono de la criatura, adopción por una pareja de condición social inferior a la suya, omisión de la infancia, llegada del adolescente a su futuro reino, expulsión del reino por intrigas; luchas decisivas con un dragón o bestia equivalente, y con el rey que hubiera causado la expulsión del héroe, reconocimiento y reintegración del mismo al reino, casamiento con una princesa, hija del antecesor⁸.

La interpretación arquetípica del mito heroico se basa en la premisa de que en las diferentes fases de su desarrollo histórico se proyectan simbólicamente experiencias psíquicas que pueden aprehenderse como la historia espiritual de la eman-

⁷ GARCÍ ORDÓÑEZ DE MONTALVO, *El Amadís de Gaula*, en *Libros de caballerías españolas*, edición de Felicidad Buendía, 2ª ed., Madrid, 1960, pág. 628. Todas las citas del texto provienen de la misma edición.

⁸ FITZROY RAGLAN, *The Hero: a Study in Tradition, Myth and Drama*, New York, 1956, págs. 179-181.

cipación del yo, y de las etapas evolutivas de la personalidad que culmina en la individuación. Como prefiguración del proceso de la integración total de la personalidad humana, el mito heroico es un ejemplo o modelo de lo que puede ocurrir en el desarrollo individual, hecho que a su vez se enlaza con una representación simbólica de la expansión de la conciencia colectiva de su época. Concebido así, se convierte en un símbolo lleno de contenido y valor universales⁹.

Este acercamiento que puede parecer arbitrario por esquivar lo estético, creo que es justificable en el caso del *Amadís de Gaula* por diversas razones. El *Amadís* no es solamente mimesis de una realidad objetiva. Su visión fantástica tampoco puede considerarse como mimesis poética derivada de esa realidad. En la medida que no puede derivarse de una experiencia externa debe considerársela como una posible objetivación de experiencias psíquicas, derivadas de una vivencia interna y referentes a ésta. Que esta vivencia psíquica asume la misma objetividad en el *Amadís de Gaula* que la realidad externa, no puede ponerse en tela de juicio. De ello es testimonio la obra misma: las experiencias vertidas en los cuatro motivos centrales, corresponden a experiencias tanto o más hondas que las vivencias de la pasión humana, concretizadas en lo verosímil y subordinadas a las anteriores. El significado del *Amadís*, por lo tanto, no puede derivarse exclusivamente del material mítico que se recrea en la obra, ni de las realidades histórico-políticas de la caballería que se reflejen en ella.

La insistencia sobre la visión poética del *Amadís* y su interpretación nace de exigencias de la obra misma, en tanto que queremos acercarnos a ella conceptualmente y no concebir sus imágenes como adornos estéticos únicamente. Aunque la concepción de la metáfora o símbolo como posible formulación de verdades no es nueva, ni se origina con la psicología, ni sea punto de vista mantenido exclusivamente por ella, en estética la metáfora interesa ante todo por su

⁹ ERICH NEUMANN, *The Origins and History of Consciousness*, trad. de R. F. C. Hull, New York, 1954, págs. 313-394; JOSEPH L. HENDERSON, *Ancient Myth and Modern Man*, en *Man and his Symbols*, págs. 104-155.

belleza. “De aquí” — dice Ortega y Gasset — “que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la exploración científica”¹⁰.

Si bien la imaginación poética y sus frutos son dominio de la estética *per se*, también pueden ser legítimamente abordados por la psicología, en tanto que la psique es fuente de toda la actividad humana. La fantasía artística no difiere en principio de las fantasías del resto de la humanidad. Lo que la caracteriza y distingue es su riqueza, su potencia formativa, de la cual resultan su originalidad y su integración coherente a un todo orgánico que es la obra literaria. Sobre este aspecto la psicología puede decirnos poco o nada. Pero en cuanto las imágenes de la fantasía artística no sean inteligibles de por sí y asuman una importancia central y no derivada, como en el *Amadís de Gaula*, la psicología puede ayudarnos a desenñar su significación.

La interpretación del *Amadís de Gaula* conforme a la concepción psicológica del mito heroico nos permite elucidar los diversos símbolos que irrumpen dentro de la novela, que cobran pleno sentido dentro de este contexto, constelando a su vez con ello la culminación del pensamiento que informa el mito heroico. Los símbolos que irrumpen dentro del *Amadís* corresponden a manifestaciones equivalentes a lo que Jung ha denominado “el proceso de individuación”, el proceso que lleva a la integración total del ser, y que por lo tanto se hacen inteligibles a través de una interpretación conforme a la escuela junguiana.

Amadís, hijo de padres de sangre real — alusión a la lucha por el poder, por el liderazgo, que el héroe llevará a cabo — nace de madre, aunque no virgen, sí libre de vínculos matrimoniales. La virginidad, estado o condición de vida que excluye lazos emotivos con una figura masculina, juega un papel esencial en los mitos antiguos. Es sagrada, no tanto por

¹⁰ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Las dos grandes metáforas*, en *Obras*, vol. I, Madrid, 1943, pág. 434.

su inviolabilidad, sino por tratarse de un estado de mayor receptividad a los dioses, procreadores de la mayoría de los héroes antiguos. El fenómeno de la procreación, misterioso en sí, no es percibido como acto humano, sino más bien como evento milagroso, que se atribuye a una divinidad. En el *Amadís*, si bien el progenitor ya no es un dios sino un rey, el motivo sobrevive parcialmente en tanto que el héroe nace de madre soltera. Este motivo es, sin embargo, reinterpretado, probablemente por Montalvo, al sobreponerse el matrimonio secreto o al menos promesa de él, con el intento de conformarlo a la tradición cristiana.

Al nacer, Amadís es abandonado por su madre, no sólo porque peligró la vida de ella sino también la de la criatura. La criatura es abandonada a la naturaleza, al mar, "fuente de todo lo que existe", como le llamara Homero. A pesar del abandono humano, como fruto del mundo del instinto, de la misma naturaleza, ésta lo acoge. No obstante su insignificancia e impotencia inicial, encarna el principio más fuerte de la creación, el instinto vital, y por ende el triunfo del mismo, por su incapacidad de proceder de otra manera¹¹. Pero la criatura representa un proceso hacia la independencia y existencia individual para lo cual una diferenciación de sus orígenes es indispensable, proceso denotado a través del abandono y la separación. Su acogida e inmersión en el mar, el símbolo más común de la noche originaria, el inconsciente¹², puede concebirse como una representación figurada de la existencia preindividual y preconsciente del niño. Su separación del mar, como el amanecer o principio del yo, la personalidad consciente.

Amadís sin Tiempo, como le bautizaran, "tan pequeña cosa como de esa noche nacido" (*Amadís*, pág. 514), es rescatado por una pareja de condición social inferior a la suya. La descendencia doble del héroe mítico encuentra explicación

¹¹ C. G. JUNG, *The Psychology of the Child Archetype*, y *The Special Phenomenology of the Child Archetype*, en *Psyche and Symbol*, ed. por Violet S. de Laszlo, New York, 1958, págs. 113-147.

¹² JUNG, *The Integration of the Personality*, pág. 67.

en la percepción que el hombre tiene de su supuesta dualidad material-espiritual, a la cual atribuye génesis diferente¹³. Aún hoy el hombre creyente mantiene descendencia doble, al igual del héroe mítico. Identifica su humanidad material con sus padres naturales y concibe su humanidad espiritual, superior, a imagen y semejanza de Dios. La descendencia doble persiste en el *Amadís*, aunque el progenitor del héroe o agente procreador directo ya no sea un dios. En la obra, su procreador directo es un rey. En ambos casos la superioridad del héroe se identifica con un procreador superior, un dios o un rey, que representa un modo o grado de existencia superior con respecto al resto de los mortales.

La infancia de Amadís, omitida, tiene, sin embargo, importancia indirectamente. El adolescente, que ahora es conocido como el Doncel del Mar, como no conoce su linaje, cree que con mayor razón debe ganar "honra y prez". Se tiene por hidalgo, aunque desconozca sus orígenes, puesto que su corazón lo fuerza a ello. La falta o el desconocimiento de su linaje acentúan la necesidad y la posibilidad de que realice su potencial, ya que se encuentra sin protección, sin apoyo, pero también sin obstáculos. Sin figura paterna de por medio, todas las posibilidades y obligaciones se encuentran en Amadís.

En la corte de Languines, tiene lugar su encuentro con Oriana, en cuya figura se incorporan una multitud de sentidos. Pero sobre todo Oriana es desde el principio el medio a través del cual su yo, al relacionarse con un tú, se relaciona con el mundo de los objetos en general; al diferenciarse de éste descubre a la vez su identidad. La clave del nombre del héroe está en manos de Oriana, y es por ella por quien le es revelada su identidad. "For a person's ego" — nos dice Cassirer — "his very self and personality, is indissolubly linked, in mythic thinking, with his name. Here the name is never a mere symbol... the unity and uniqueness of the name is not only

¹³ NEUMANN, *The Origins and History of Consciousness*, págs. 131-151.

a mark of the unity and uniqueness of the person, but actually constitutes it; the name is what first makes an individual"¹⁴. Es al perder a Oriana cuando Amadís vuelve a perder la noción de su nombre-identidad al convertirse en Beltenebros, y por ella nuevamente vuelve a encontrarlo y a encontrarse.

Sus subsiguientes cambios de nombre pueden interpretarse como alusiones a progresivas etapas de desarrollo que conducen a su verdadera individualidad, dada a priori mas no asegurada, la cual sólo se revela y resuelve en el desenlace de la obra, al recobrar su nombre inicial. "Mythic consciousness does not see the human personality as something fixed and unchanging, but conceives every *phase* of a man's life as a new personality, a new self; and this metamorphosis is first of all made manifest in the changes which his name undergoes"¹⁵. Mientras tanto la figura de Amadís puede concebirse más bien como *persona*, en la cual no se trata de una condición individual lograda, sino más bien de la representación de una función social dada, el caballero andante en este caso. El proceso que dará lugar a su individualización se consumará cuando Amadís recobre su nombre inicial. Mientras tanto se debatirá en un constante círculo de identidad y no identidad.

Dentro de este contexto también pueden explicarse las vacilaciones de Amadís en revelar su nombre a extraños, el que casi siempre proceda anónimamente, al igual que el resto de los caballeros andantes de la obra. Se trata del tabú asociado con el nombre, nacido del poder del lenguaje, desde el punto de vista mítico: "Knowledge of the name gives him who knows it mastery even over the being and will of the god"¹⁶.

Las aventuras del Doncel del Mar comienzan al armarlo caballero su padre, o sea con la creación del tipo 'persona'. El propósito general de las mismas es poner de manifiesto

¹⁴ ERNST CASSIRER, *Language and Myth*, trad. de Susanne K. Langer, New York, 1946, págs. 50-51.

¹⁵ CASSIRER, ob. cit., pág. 51.

¹⁶ CASSIRER, ob. cit., pág. 48.

la superioridad del héroe. Las aventuras pueden dividirse, a grandes rasgos, en dos categorías: aquellas que giran alrededor de la orientación del héroe hacia el mundo exterior, y aquellas que giran en torno a su mundo interior. Las primeras responden a la esencia del ideal caballeresco: el desagravio de injurias, la restitución del orden armónico, alterado a través del ultraje. Si bien el concepto de justicia operante es primitivo desde nuestro punto de vista, ya que la restitución o el desagravio asumen proporciones violentas que más se asemejan a la venganza que a la justicia, la idea primordial permanece inalterada. Detrás de ella se esconde el profundo sentimiento de responsabilidad individual en los hechos del universo, y el intento de integración del hombre en el cosmos, como miembro necesario y significativo en su estructura.

Las aventuras que tratan de desagravios tienen casi siempre en el *Amadís* el mismo fundamento: la restitución de tierras y reinos a manos de sus legítimos sucesores. No es difícil ver en ello un reflejo de la inestabilidad y beligerancia del período feudal, acompañado de incesantes guerras e incursiones sobre reinos y tierras ajenas, por los mismos vasallos y otros reyes. Amadís rescata el reino de su padre dos veces, el de Lisuarte tres veces, el de Tafinor una vez. La restitución de Madásima en sus tierras es causa de la primera confrontación entre Lisuarte y Amadís, ya que Lisuarte se las había expropiado a favor de su hija menor, Leonoreta. La confrontación final entre Lisuarte y el héroe responde, parcialmente, a lo mismo: la restitución de Oriana como legítima heredera, desposeída y desterrada a través del arreglo de matrimonio con Patín. La restitución de Briolanja trae a luz otro motivo importante en la obra: la rivalidad entre hermanos, agravada en círculos reales por el imperativo territorial, motivo que se repite con Galaor y Amadís, y por ende con Oriana y Leonoreta.

En el *Amadís* la codicia y la soberbia son siempre fundamento de toda agresión. Puede decirse que no hay personaje masculino, excepto los ermitaños y sabios, que no pequen de ellas. El autor recoge así las principales preocupaciones morales de la época. "No hay mal del que aquella época tenga

más conciencia que la codicia"; dice Huizinga¹⁷. En el *Amadís* la codicia adquiere matices de significado que van más allá de la codicia capital, y que en términos modernos puede traducirse como la voluntad de poder, encauzada en la obra en la lucha por el liderazgo. La soberbia, por otra parte, es un pecado simbólico, que describe aptamente la condición del hombre: la inferioridad compensada por la arrogancia. Sus raíces penetran profundamente en el suelo de toda concepción de la vida y del universo. La soberbia, la rebelión satánica del individuo contra la unidad, contra la alianza universal, fue la raíz de todo mal. Para el mundo medieval, fundado en las premisas del orden y de la disciplina, de la sujeción del individuo a ese orden y a la comunidad, la rebelión y la desobediencia son la amenaza más grande y el supremo mal. En el *Amadís* la idea primordial es base de toda perdición. Los personajes, ofuscados por el orgullo del propio valer, se lanzan a proezas que exceden sus posibilidades, quebrantando leyes humanas y divinas. Una vez vencidos, se consumen y destruyen carcomidos por el mismo mal.

Lisuarte cae por soberbia y codicia al erigirse en árbitro final de toda ley, humana y divina: primero con el despojo de Madásima y luego con la destitución de Oriana. "Siendo lugarteniente de Dios a Él y no a otro ninguno soy obligado de dar cuenta" (*Amadís*, pág. 842) dice para justificarse. La afrenta de Amadís a Lisuarte no es menos soberbia desde el punto de vista del orden establecido. Si bien Amadís tiene el derecho de desafiar al soberano en tanto que éste lo ha expulsado de su reino y él nunca había sido vasallo suyo sino de la reina, Amadís no tiene el derecho de comprometer el honor real en aquella esfera en que el rey no hubiera comprometido el suyo con anterioridad. Amadís desafía la autoridad real para restituir a Oriana en sus derechos de legítima heredera. Pero el rescate de Oriana no es únicamente un desafío a la autoridad real, sino también el agravio más grande que

¹⁷ *El otoño de la Edad Media*, pág. 43.

Lisuarte hubiera podido recibir, en tanto que compromete su honor y la honestidad de la reina, “así que bien se puede decir que cosa tan señalada en grandeza como ésta no es en memoria de hombres que en el mundo haya pasado” (*Amadís*, pág. 838). Aunque Amadís lucha por los derechos de Oriana, derechos de legítima heredera, también se bate por las tierras que habrán de ser de su señora y por ende suyas.

El segundo núcleo de batallas de Amadís se desarrolla en torno a su interioridad, a los encuentros y conflictos que tiene con su propia naturaleza, personificada casi siempre. Las confrontaciones consigo mismo responden siempre a la necesidad de escrutinio de sus inclinaciones naturales, y a la urgencia de transformación o superación de las mismas para que la humanidad espiritual superior (representada por el héroe) pueda ponerse de manifiesto. Los peligros que la amenazan surgen de inclinaciones individuales de su ser, o colectivas, neutras en sí mismas — psicológicamente hablando —, que lo mismo pueden actualizarse negativa como positivamente, dependiendo de la selección ética del individuo. Es significativo que todos los adversarios de Amadís que personifican un impulso o instinto vital no sean nunca figuras totalmente negativas sino siempre encarnaciones paradójicas que sintetizan un aspecto positivo y otro negativo de ese impulso. La aprehensión bivalente del instinto o impulso puede derivarse de la acentuación ética de la obra, que concibe al instinto conforme a su posible actualización, y dependiente de la conciencia ética que lo determinará.

La primera batalla que libra Amadís en conexión con lo antedicho ocurre poco después de haberse iniciado el Doncel del Mar como caballero. Significativamente, su adversario es Dardán el Soberbio, “el más soberbio caballero que hay en esta tierra” (*Amadís*, pág. 367), aunque a su vez “era el más valiente y esforzado caballero de toda la Gran Bretaña” (*Amadís*, pág. 373). Dardán es vencido, pero su muerte no ocurre por causa de Amadís, sino por su propia mano. La soberbia del propio valer lo mata.

El episodio nos confronta con las dos vertientes del ideal caballeresco. Por su esencia la caballería es un ideal social,

tanto político como religioso, con fundamento en el honor y la fidelidad feudales y en las más nobles aspiraciones de la ética colectiva. Al apoyarse en sentimientos de la conciencia religiosa se convierte a su vez en una norma de perfección viril individual.

Si bien la orientación del ideal caballeresco es social, el móvil que se encuentra detrás de ese ideal es siempre la ambición personal o al menos el amor a la gloria. El amor a la gloria tanto puede responder a un concepto del honor al cual se adhiere todo lo que hay de noble en la personalidad humana, como también surgir del egoísmo y de la vanidad personal. Al encubrirse éstos detrás de un tergiversado concepto del honor caballeresco, justifican los personajes ante sí mismos y los demás la beligerancia y violencia gratuitas que surgen de esos móviles. El amor a la gloria, aun cuando responde a lo más noble que hay en el ser, trae aparejado siempre el peligro del excesivo amor por la propia excelencia, que fácilmente da lugar al envanecimiento y destruye la posibilidad de la conducta ética cristiana.

El encuentro del Doncel del Mar, que comienza su carrera caballeresca con Dardán, o sea consigo mismo, responde a la necesidad de escrutinio de una posible tendencia individual en sí misma, la soberbia, como también de una característica colectiva de la caballería, que amenaza a todo caballero y contra la cual ha de luchar para no caer en el yerro de Dardán, ya que la posibilidad de conducta ética que el ideal da por supuesto, se desvanece al ensoberbecerse el individuo.

El antagonista más importante de Amadís en toda la obra, y de todos los demás personajes, es Arcalaus. Arcalaus es la única figura contra quien Amadís no tiene arma efectiva, quien una y otra vez, se le escapa entre manos; cuando finalmente logra apresarle, inactivándolo, es sólo temporalmente. La figura de Arcalaus no puede concebirse únicamente como una proyección de cualidades individuales o colectivas, sino como una encarnación del espíritu maléfico mismo, puesto que sus poderes mágicos y superioridad lo sitúan fuera de la esfera humana. Arcalaus es encarnación e instrumento de toda traición, de toda intriga, puestas inevitablemente al servicio

de la codicia y, dentro del esquema narrativo, de la voluntad de poder. Como el caballero extraño que “va a la más esquivada pasión que nunca hombre tuvo” (*Amadís*, pág. 439), induce a Barsinán, sin dificultad, a que se apodere del reino de Lisuarte, lo cual se realiza “por consejo de traidor”. Con el mismo propósito interviene en el desafío que tiene lugar entre Cildadán y Lisuarte, y más adelante en el intento del rey Arábigo, quien espera tomar a Lisuarte y su reino, una vez acabadas las hostilidades entre éste y Amadís, para quedar “señor de toda la tierra sin haber en ella quien se lo contradijese” (*Amadís*, pág. 919).

Pero la figura de Arcalaus tampoco es totalmente negativa, “en gran parte no se hallaría mejor caballero en armas que él era, ni más valiente” (*Amadís*, pág. 882). Como encarnación de la voluntad de poder, no se trata nuevamente de una cualidad negativa. El impulso hacia el poder, la ambición, sólo se convierte en algo negativo cuando se usa mal, o a expensas de los demás. En sí mismo es neutro. Como impulso vital que está detrás de gran parte de la actividad humana, no debe morir ni ser extirpado sino encauzarse hacia fines productivos.

Arcalaus, como encarnación de la voluntad de poder, representa no sólo una característica del héroe, sino también la ambición que anima a todos los personajes masculinos de la obra; rasgo que se pone de manifiesto al buscarse sus móviles de acción, y que se destaca sobre todo en preparativos de hostilidades. Los aliados de un bando u otro, si bien combaten por alguna restitución honorable, son impelidos casi siempre por el interés personal o la conveniencia política que podrían derivar de la intervención.

La conexión de Amadís con Arcalaus está claramente indicada en el intercambio de armas que ocurre en la primera batalla entre ambos. El significado es claro: la voluntad de poder del héroe, que tanto puede verse hacia el bien como hacia el mal. En Arcalaus asume proporción universal, manifestándose bivalente, mientras que en Amadís logra encauzarse hacia el bien. Arcalaus no opera solo. Su primo y su sobrina están emparentados con él en sentido estricto y traslaticio. La

sobrino, encarnación de la ambición y del deseo de destacarse aun dentro del seno de la familia, personifica las consecuencias: la rivalidad entre hermanos, agravada en círculos reales por la ley del mayorazgo.

El motivo de la rivalidad entre hermanos, de carácter colectivo, se introduce al principio de la obra con el "misterio del rey partido", que trata de la muerte y usurpación del trono del padre de Briolanja, por un hermano menor "codicioso de señorear". Se presenta de nuevo entre Amadís y Galaor, quienes se baten sin conocerse; entre Florestán y Galaor, que hacen exactamente lo mismo, y por ende entre Oriana y Leonoreta. Cabe destacar aquí que ninguno de los tres hermanos se bate nunca con otros allegados sin conocer la identidad de éstos o sin que la confrontación sea motivada. La confrontación entre los hermanos, vista en sentido literal, y no oblicuo, es gratuita. Tampoco se explica totalmente si se la concibe como un caso de honra, en tanto que ésta no da ocasión en la obra para que los caballeros ligados por el afecto o la solidaridad se vean obligados a luchar entre sí. Cuando surge el dilema entre la honra y la solidaridad caballerescas, como en el caso de Cildadán y Amadís, la situación tampoco es comparable. Cildadán, rey de Irlanda, está obligado con Lisuarte por el honor, por un acuerdo de alianza política mutua. La vinculación de Cildadán con Amadís es puramente afectiva. La confrontación entre ambos, ni es personal ni gratuita, sino que responde a móviles políticos transpersonales.

La rivalidad más acentuada es la que se desarrolla entre Amadís y Galaor. Se anticipa desde el momento en que ambos deberían resolver el misterio del rey partido. Amadís lo hace activamente, librando la batalla de desagravio, mientras que Galaor, a la hora de la confrontación, decide perseguir otra aventura. Va en pos del Caballero de la Floresta, su otro hermano. La rivalidad entre Galaor y Amadís se manifiesta abiertamente a partir de la expulsión de éste del reino. Lisuarte desafía no solamente al héroe, sino a todo su linaje, lo cual incluye lógicamente a Galaor también. Galaor, sin embargo, no sabe qué curso de acción tomar. Piensa que a pesar

del desafío, debe reunirse con el rey, ya que de lo contrario, siendo caballero suyo, peligraría su fama y honra.

Periön considera que con justa causa debe ‘despedirse’ de Lisuarte, es decir descargar su fe y vasallaje; que no puede errar en seguir a su hermano puesto que el rey ha jurado destruir no sólo las tierras sino también las vidas del linaje. Galaor intenta justificarse alegando que no puede dejar el servicio del rey en ese momento, puesto que no “se ha despedido”. En tanto que “el vínculo vasallático podía ser roto en la España medieval a voluntad del vasallo... incluso los vasallos del rey podían romper relaciones vasalláticas con el soberano”, el único impedimento de Galaor residía en el hecho de que no había cumplido con las debidas formalidades del caso, ya que la ruptura del vínculo debía hacerse “con arreglo a las mismas formalidades que habían servido para contraerlo y, si así no se hacía, no era válida la ruptura”¹⁸. Por lo tanto suponiendo que el *Amadís* original fuese español (y aun cuando fuese francés, el código es similar), Galaor, sin menoscabo de su fama y de su honor, hubiera podido manifestarse solidario con su hermano de haberlo así querido. A pesar de esa lícita alternativa, prefiere reunirse con el rey, encubriendo su propia animosidad hacia el hermano bajo un falso concepto del honor caballeresco.

Amadís sabe que de ahí en adelante “no pudiendo excusar de encontrar conmigo... podrá redundar no otra cosa, sino su muerte o la mía” (*Amadís*, pág. 683). O sea que las futuras confrontaciones de Amadís con Lisuarte darán lugar a que Amadís mate a Galaor o viceversa. La confrontación entre los hermanos no llega, sin embargo, a tener lugar. Así como Galaor había evitado participar activamente en el misterio del rey partido, por perseguir la aventura contra su otro hermano, tampoco toma parte en la batalla final entre Lisuarte y Amadís. Su ausencia esta vez obedece a una larga dolencia de origen ‘misterioso’, de la cual no llega a recupe-

¹⁸ LUIS G. DE VALDEAVELLANO, *Las instituciones feudales en España* [apéndice], en F. L. GANSHOF, *El feudalismo*, trad. de Félix Formosa, Barcelona, 1963, págs. 251-252.

rarse hasta que no quedan hechas las paces entre Lisuarte y Amadís. El escape de Galaor no lleva a ninguna solución, y el problema que se esconde detrás de sus evasivas y su enfermedad misteriosa, queda sin absolver. El fracaso de Galaor como personalidad heroica se desarrolla de aventura en aventura. Galaor, que va rescatando doncellas y “holgando a placer con ellas”, es el hombre instintivo, inferior, que, sin embargo, aspira a convertirse en ser heroico. Su malogro podría interpretarse como resultado de la selección de un modelo de conducta y orientación ajeno, un camino de literal imitación, puesto que pretende igualar y sobrepasar las obras concretas de Amadís — la contrafigura —, en vez de imitar meramente el espíritu del ideal que él representa.

Habiendo resuelto Amadís el “misterio del rey partido”, restituyendo a Briolanja en su trono, marcha camino a la corte de Lisuarte. Antes de llegar, se desvía hacia la Insula Firme, donde logra adquirir el señorío de la misma. Su adquisición es, sin embargo, condicional. Con el señorío descubre lo que ha de ser su deber primordial: la liberación de la isla de los encantamientos que la acechan, la restitución de su unidad. La isla, llamada a veces significativamente *Dudadu*, puede concebirse simbólicamente como la consolidación del yo, que emerge del océano del inconsciente, que lo rodea y sustenta, pero que también podría absorberlo en su abismo. La conciencia del yo involucra también la imposición de un deber: el desarrollo de la personalidad cuya meta final es la integración plena del ser, a través de la superación de fuerzas contrarias disociativas, la orientación y adaptación del individuo dentro de la colectividad.

El proceso que lleva a la integración del ser ha sido siempre exteriorizado por símbolos y sigue exteriorizándose en la misma forma. Como este proceso no es producto del raciocinio únicamente, sino del desarrollo psíquico total, del inconsciente, no puede manifestarse por otro medio que no sea el simbólico. Por lo tanto es sólo accesible a través de sus símbolos¹⁹.

¹⁹ C. G. JUNG, *Commentary on the Secret of the Golden Flower*, en *Alchemical Studies*, trad. de R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1967, págs. 21-22.

El arquetipo — expresión con que se designan ciertas imágenes existentes en el inconsciente colectivo — a través del cual se anticipa o manifiesta el proceso de la integración total del ser (‘proceso de individuación’), ha sido estudiado ampliamente por Jung. De acuerdo con sus investigaciones, el arquetipo de la totalidad es siempre una imagen concéntrica, muchas veces contenida en un cuadrángulo, y dividida por cuatro. El símbolo ha sido denominado *mandala*, que significa en sánscrito ‘círculo’ o ‘círculo mágico’. Jung describe el fenómeno del modo siguiente: “its phenomenology is exemplified in mandala symbolism, which portrays the self as a concentric structure, often in the forms of the squaring of the circle. Co-ordinate with this are all kinds of secondary symbols, most of them expressing the nature of the opposites to be united”²⁰. El significado del círculo, la imagen concéntrica, se explica de esta manera: “the circular movement has the moral significance of activating the light and dark forces of human nature and together with it all psychological opposites of whatever kind they may be. It is nothing less than self-knowledge by means of self-brooding”²¹; “as the square represents the quaternio of mutually hostile elements, the circle indicates their reduction to unity”²².

Con estas citas, a modo de introducción, es posible reconocer lo que implican las cuatro moradas, el palacio redondo contenido en medio, y los diversos encantamientos, en cuanto al deber primordial y la finalidad del héroe. La configuración de las cuatro cámaras y el palacio no es más que una configuración alternativa entre las siguientes posibilidades: 1) la huerta es esférica o cuadrangular —no hay mención de su estructura—; contiene cuatro círculos; *cámaras* en su acepción antigua implicaba techos abovedados, en cuyo centro se halla un círculo, el palacio redondo, cuya característica esencial son las paredes de vidrio, sinónimo de espíritu y connotativo de

²⁰ C. G. JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, trad. de R. F. C. Hull, (Bollingen Series), Princeton University Press, 1970, pág. 544.

²¹ JUNG, *Alchemical Studies*, págs. 21-22.

²² JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, pág. 316.

un modo superior de ser²³. 2) La otra posibilidad es que la huerta sea esférica o cuadrangular, las cámaras cuadradas con el círculo en el medio. De un modo u otro, se trata de la manifestación de la mandala. El motivo de la cuaternidad no sólo se halla expresado a través de las cuatro cámaras, que circundan el palacio redondo, sino que se repite cuatro veces más. Apolidón había hecho otras cuatro moradas para sí, y cuatro encantamientos en la isla. Los encantamientos, luchas entre diversos animales, pueden reducirse todos al mismo motivo: conflictos instintivos entre fuerzas opuestas, que deben sobrellevarse y trascenderse, para que la existencia armónica y plena del ser pueda realizarse.

Una serpiente lucha con dos leones, que a su vez se debaten la primacía entre sí. En la serpiente, como símbolo, se integran valores opuestos; por un lado, todo lo subhumano, oscuro y de la naturaleza; por otro, una inteligencia que sobrepasa en sabiduría y sagacidad al hombre, como su función en el Génesis lo demuestra. Por medio de ella, Adán logra el fruto más precioso del Arbol de la Vida, el conocimiento entre el bien y el mal, la conquista de la conciencia, el bien supremo a la vez que fuente de todos los males. En el Nuevo Testamento es una alegoría de Cristo y del demonio. En los mismos Evangelios sobrevive esencialmente su valor positivo: "Sed dulces como la paloma, y sagaces como la serpiente", dijo Cristo (*Mateo*, 10, 16). Como figura que participa en un mundo subhumano y en otro sobrehumano, aparece como arquetipo de trascendencia y transformación en el proceso de individuación²⁴. La serpiente en el *Amadís* es, por lo tanto, símbolo de trascendencia del conflicto que surge entre principios opuestos, denotados por los leones que luchan entre sí: "The phase of the conflict of opposites is usually represented by fighting animals"²⁵.

²³ "Transparent glass is something like solidified water or air, both of which are synonymous for spirit" (JUNG, *Alchemical Studies*, pág. 197).

²⁴ JUNG, *The Integration of the Personality*, págs. 89, 93, 152-153; véase, además, HENDERSON, *Modern Man and Ancient Myth*, en *Man and his Symbols*, págs. 147-157.

²⁵ JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, pág. 360, n.

Un ciervo, mitad blanco, mitad negro, es perseguido por cuatro perros de la misma configuración física. Durante la Edad Media el ciervo aparece como alegoría del alma y de Cristo. En la leyenda del Grial, aparece como el animal que conoce el secreto de la propia renovación²⁶. En el *Amadís*, huye de cuatro perros. Como el perro es el animal doméstico por excelencia, se trata de la representación de cuatro instintos de los cuales no se ha de escapar sino exponerse a ellos para domesticarlos y asimilarlos como elementos vitales. Tanto en el ciervo, denotativo de la posibilidad de renovación espiritual o del alma, en cuya naturaleza está implícita tal capacidad, como en los perros, está indicada la coexistencia armónica de elementos conflictivos, por medio del blanco y del negro, lo cual puede interpretarse como un indicio de la necesidad de asimilación y superación de los mismos en un plano existencial.

Por medio del símbolo del palacio tronante — el conflicto del ser —, que se hunde tres veces de día y otras tres de noche, parece desmoronarse todo lo logrado en la lucha interna. Nos dice Jung: “fourness is a symbol of wholeness, threeness is not. The latter... denotes polarity, since one triad always presupposes another, just as high presupposes low, lightness darkness, good evil. In terms of energy polarity means potential, and wherever a potential exists there is the possibility of a current, a flow of events, for the tension strives for balance... when unconscious wholeness becomes manifest... thus arises a triad... a conflict ensues”²⁷. La última etapa del conflicto viene representada por el toro que embiste a cuantos puede con furia mortal. El peligro del mundo del instinto, representado por el toro, que intenta erguirse autónomo, se disipa al intervenir un viejo, arquetipo del espíritu, que sale montado sobre la bestia, subyugándola. Cabe notar que no se trata en ninguno de los casos del exterminio del animal, del instinto, sino de su subordinación armónica al mundo espiritual.

²⁶ E. JUNG y VON FRANZ, *Die Graalslegende in psychologischer Sicht*, págs. 264-269; véase también JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, pág. 159, n.

²⁷ JUNG, *Psyche and Symbol*, págs. 91-92.

Enfocados de este modo, los diversos encantamientos se reducen a la liberación del mundo interior de los conflictos en que se halla aprisionado, liberación que conducirá a la realidad última, el dominio total de la vida psíquica y la realización plena del ser.

Visto a esta luz, es imposible concebir al *Amadís de Gaula* como una obra de escape hacia un mundo imaginario, como un pasatiempo fabricado para una evasión pasajera de la realidad. El valor significativo de la Insula Firme es todo lo contrario: del mundo 'soñado' a la realidad, del encantamiento o aprisionamiento a la liberación última. Si bien se anticipa esta liberación, no hay indicio de *cómo* habrá de lograrse, sino simplemente de *cuándo*. El palacio redondo, la plenitud del ser, "era de tal forma que no solamente ninguno podría alcanzar a hacer lo más ni entenderlo como hacer se podría" (*Amadís*, pág. 511). En otras palabras, nada más acabado puede darse ni lograrse, como tampoco puede precisarse el modo de ejecución. Si bien hoy en día, el desarrollo de la totalidad humana es meta que todos perseguimos intelectualmente, no estamos más cerca de asegurarnos de su realización. No tratándose exclusivamente de una decisión de la voluntad sino de un proceso psíquico que involucra la totalidad del potencial humano, desconocido en sí mismo, no hay fórmula ni prescripción que nos asegure la realización del mismo. Para el héroe, la liberación de la Isla se efectuará cuando él y Oriana "huelguen en uno" y "el ayuntamiento de ambos fuese acabado" (*Amadís*, pág. 628). En este contexto cabe ahondar la función de Oriana en relación a la finalidad del héroe.

En la figura de Oriana se incorporan una multitud de sentidos diversos: El encuentro con la mujer real y verdadera que da lugar al desarrollo de la relación amorosa y sus problemas. Se destaca en esta esfera sobre todo su papel de guía en cuanto a la vida afectiva del hombre, ayudándole a diferenciar y ennoblecer sus propios sentimientos. Oriana es instrumento para que Amadís logre superar la fuerza de la pasión más destructiva, el odio. Por mandato de ella se mantiene al margen de las hostilidades entre sus caballeros y Lisuarte, evitándose una catástrofe. Y es por amor a ella como logra su-

perarse a sí mismo, al evitar la muerte del rey en la confrontación final. Su participación en la misión primordial de Amadís, la restauración de la unidad de la isla, o sea la integración total de la vida psíquica, sugiere que no se trata únicamente de la mujer concreta, sino también de la personificación de un aspecto del ser del héroe. En el plano religioso, de su propia alma; en el plano psicológico, de su ánima, expresiva del impulso vital, que aparece personificado en sueños y visiones como un ser femenino. Como tal, incorpora un aspecto del inconsciente que comprende todo lo afectivo, irracional, de esencia femenina en el varón, en oposición a lo racional, consciente²⁸. Su integración a la vida psíquica total es indispensable, aunque el varón, identificado esencialmente con el mundo de la razón, tiende a subestimarla. El ánima funciona como mediadora entre el yo, la personalidad consciente y el mundo interior total. Es significativo que Oriana sea a su vez mediadora en el conocimiento que adquiere el héroe de su identidad, puesto que tiene la clave de su nombre desde el principio. Aprehendida como un componente del mismo ser del héroe, se hace inteligible el imperativo de su participación en la meta final²⁹.

²⁸ "In the Middle Ages, long before the physiologists demonstrate that by reason of our glandular structure there are both male and female elements in all of us, it was said that 'every man carries a woman within himself'. It is this female element in each male that I have called the anima" (JUNG, *Approaching the Unconscious*, en *Man and his Symbols*, pág. 31). Para una profundización de lo que comprende Jung bajo ánima, véase su *Aion: Contributions to the Symbolism of the Self*, en *Psyche and Symbol*, págs. 1-35; como también JOLANDE JACOBI, *The Psychology of C. G. Jung*, New Haven, 1951, págs. 150-151.

²⁹ "In the Middle Ages there took place a perceptible spiritual differentiation in religious, poetical and other cultural matters; and the fantasy world of the unconscious was recognized more clearly than before. During this period, the knightly cult of the lady signified an attempt to differentiate the feminine side of man's nature in regard to the outer woman as well as in relation to the inner world. The lady to whose service the knight pledged himself, and for whom he performed his heroic deeds, was, naturally a personification of the anima. The name of the carrier of the Grail, in Wolfram von Eschenbach's version of the legend, is especially significant: *Conduir-amour* ("guide in love matters"). She taught the hero to differentiate both his feelings and his behaviour toward women. Later, however, this individual and personal effort of developing the relationship with the anima was abandoned, when her sublime aspects fused

El texto también nos advierte del peligro que amenaza a los que intenten tomar posesión total de la isla. La entrada al palacio redondo ha de hacerse sólo y cuando la dama y el caballero lo puedan hacer juntos, "si cada uno por sí lo hiciera será perecido de la más cruel muerte que nunca se vio" (*Amadís*, pág. 628). En términos abstractos: la anticipación o manifestación de la totalidad del ser (*self*), trae aparejado un enorme peligro para el yo, la personalidad consciente, ya que el aspecto oscuro de la personalidad total es el más peligroso, por tratarse del mayor poder en la psique. El peligro se reduce a la absorción del yo por el ser total, o la identificación del yo con él. "Both these developments make the realization of the self impossible, and at the same time are fatal to the maintenance of ego consciousness. Conscious wholeness consists in a successful union of ego and self, so that both preserve their intrinsic qualities"³⁰.

Si se acepta la interpretación dada de la Insula Firme, el camino del héroe, que equivale a la misma narración, es desde allí en adelante la búsqueda de la totalidad de su ser (*self*), y por consiguiente del 'ser' de la novela, anticipado desde el primer libro a través del motivo de la búsqueda de identidad. Como tal, implica la confrontación y superación de nuevos obstáculos.

Habiendo ganado el señorío de la Insula Firme, Amadís sufre su primera prueba: la pérdida de Oriana, la mujer, y como posible proyección de su ánima, la pérdida de la mediadora con su interioridad, fuente y principio de toda la vida psíquica. Con ello experimenta la extinción de su vitalidad, "aquel que venciendo a todos, a sí mismo vencer ni sojuzgar pudo" (*Amadís*, pág. 528), va a morir a la "mayor sinra-

with the figure of the Virgin, who then became the object of boundless devotion and praise. When the anima, as Virgin, was conceived as being all positive, her negative aspects found expressions in the belief in witches" (M. L. VON FRANZ, *The process of Individuation*, en *Man and his Symbols*, págs. 186-187). Véase, además, E. JUNG y VON FRANZ, *Die Graalslegende*.

³⁰ JUNG, *On the nature of the Psyche*, en *Basic Writings*, ed. por VIOLET S. DE LASZLO, New York, 1959, págs. 94-95.

zón” que jamás hubo. Las fuerzas necesarias para librarse de la situación desesperada, la recolección de sí mismo y la determinación, vienen personificadas en Andalod, arquetipo del espíritu³¹. A través de Andalod, el héroe logra sobreponerse a la idea del suicidio. Al movilizar las fuerzas espirituales de Amadís, Andalod pone de manifiesto, a través de la desconfianza y subestima de la mujer real y concreta, la inferioridad de lo afectivo e irracional, en oposición a lo racional y consciente — representado por el héroe —: “no conviene [...] que así se desampare... como si todo el mundo le falleciese y muy menos por razón de mujer, que su amor no es más de cuanto sus ojos lo ven y cuanto oyen algunas palabras que les dicen... que si en una mujer sola hubiese toda la bondad y hermosura que hay en todas las otras, que por ella tal hombre como vos no se debería perder” (*Amadís*, pág. 525).

El recobro de la vitalidad de Amadís ocurre nuevamente por Oriana, a través de otra figura femenina, la Doncella de Dinamarca. Amadís, que ahora se llama Beltenebros, vuelve

³¹ “The psychic manifestations of the spirit at once indicate that they are of an archetypal nature — in other words, the phenomenon we call spirit depends on the existence of an autonomous primordial image which is universally present in the preconscious makeup of the human psyche... The Wise Old Man appears in dreams in the guise of a magician, doctor, priest, teacher, professor, grandfather, or any other person possessing authority... when the hero is in a hopeless and desperate situation from which only profound reflection or a lucky idea — in other words, a spiritual function or an endopsychic automatism of some kind — can extricate him. But since, for internal and external reasons, the hero cannot accomplish this himself, the knowledge needed to compensate this deficiency comes in the form of a personified thought, i. e. in the shape of this sagacious and helpful old man” (JUNG, *The Phenomenology of the Spirit in Fairy Tales*, en *Psyche and Symbol*, págs. 69, 71, 72-73). Cabe advertir que por arquetipo no se entiende meramente una imagen o motivo concreto y definitivo. El arquetipo es un instinto o impulso vital, que al manifestarse en sueños, fantasías, mitos y fábulas, se exterioriza a través de ciertas imágenes simbólicas. Su manifestación puede asumir un gran número de variantes, sin por ello perder su esencial unidad. La manifestación de arquetipos en fábulas y mitos, por otra parte, no es inmediata como la de los sueños; en ella se trata de imágenes primordiales que han sido interpretadas y elaboradas conscientemente, y transmitidas, muchas veces, por la tradición literaria. El motivo de la rivalidad entre hermanos, por ejemplo, se manifiesta de múltiples maneras, tanto en fantasías diurnas, oníricas y obras estéticas, pero la esencia del motivo permanece inalterada. Véase sobre este aspecto, JUNG, *The Integration of the Personality*, cap. III.

a tomar las armas al rescatar a Leonoreta, otra personificación de su ánima. A continuación sigue la prueba del tocado de parte de Oriana y de la espada de parte de Amadís. La espada, que logra adquirir, era verde como de esmeraldas, una mitad de la hoja, transparente y clara, mientras que la otra era bermeja y ardiente como el fuego. Al extraerse de la vaina, se tornaba toda clara.

Las lanzas y espadas, como es sabido, juegan un papel importante en la caballería. Están tan íntimamente ligadas a sus dueños, por la identificación entre objeto y sujeto en el pensamiento primitivo o mítico, que pueden concebirse como una extensión de ellos³². "La espada... es una pieza forjada para un fin preciso, en respuesta a una intención, a una voluntad que ella indica. Todo instrumento depende de una intención, de una voluntad determinante que concreta sus medios de esta forma"³³. La espada, que corta, sirve para separar, dividir o distinguir, traslaticiamente hablando. Por su identificación con el poseedor, es comparable a la función del intelecto que sirve para juzgar. El juicio razonado está implícito en el ideal caballeresco, ya que su función es la restitución del orden alterado a través del ultraje. Si bien es difícil hablar de funciones diferenciadas en el *Amadís*, la espada puede concebirse no sólo como instrumento a disposición del juicio razonado, sino como el símbolo mismo de la voluntad dirigida hacia ese fin. La combinación del verde y del fuego especifican su significado. El verde, en la liturgia eclesiástica, denota

³² "Here one is reminded forcefully of the principle which might be called the basic principle of verbal as well as 'mythic' metaphor — the principle of *pars pro toto*. It is a familiar fact that all mythic thinking is governed and permeated of this principle, whoever has brought any part of a whole into his power has thereby acquired power, in the magical sense, over the whole itself. What significance the part in question may have in the structure and coherence of the whole, what function it fulfills, is relatively unimportant — the mere fact that it is or has been part, that it has been connected with the whole, no matter how casually, is enough to lend it the full significance and power of that greater unity" (CASSIRER, *Language and Myth*, pág. 92).

³³ JUNG, *Del sueño al mito*, en *Los complejos y el inconsciente*, pág. 418. Para una interpretación de espadas y lanzas, como posibles símbolos, véase E. JUNG y VON FRANZ, *Die Graalslegende*, págs. 83-102.

la vegetación, la naturaleza, que como tal simboliza la vida, la energía vital y la regeneración natural constante. En la literatura profana se le atribuyen toda clase de propiedades derivadas de la vitalidad, la juventud, la alegría y el amor, como también la esperanza de un nuevo renacer. Pero la base misma del significante, la naturaleza, contiene también un aspecto destructivo, que se manifiesta en su ciclo de vida y muerte. La espada verde, por lo tanto, puede denotar la muerte de una modalidad de ser y la génesis de otra, lo que se enlaza con el motivo del fuego, indicio de purificación, de transformación que convierte el impulso vital, natural, en energía espiritual, divina³⁴. Por la identificación entre sujeto y objeto en el pensamiento mítico, Amadís es conocido a partir de su expulsión como el Caballero de la Espada Verde, que denota una nueva etapa de su ser.

La adquisición de la espada trae aparejada la lucha por el mantenimiento del desarrollo logrado, lucha que viene personificada en Ardán Canileo, quien al privarlo de su espada, pone a Amadís en peligro de muerte, de regresión, mucho mayor al que encontrara en todas sus aventuras anteriores. La espada, concebida como símbolo de una voluntad a disposición del juicio razonado, da por supuesta la conciencia individual, que puede o no estar de acuerdo con los valores colectivos. Sin embargo, conciencia individual significa, la mayoría de las veces, ruptura y hostilidad. Los consejeros de Lisuarte, temerosos de que Amadís se rebele contra la unidad del reino, logran que sea expulsado. La unidad armónica del reino de Lisuarte llega a su fin. El peligro que se trata de evitar se convierte en realidad, al crear el rey la oportunidad para el desafío entre ambos. Lisuarte, hasta aquí el rey más bondadoso, compasivo y justo, envenenado por la soberbia del propio valer, se erige en árbitro de toda ley, humana y divina. Expropia las tierras de Madásima para entregárselas a su hija menor. La confrontación inevitable entre los amigos de Ama-

³⁴ JUNG, *Transformation Symbolism in the Mass*, en *Psyche and Symbol*, págs. 184-185.

dís y Lisuarte se produce, pero no llega a decidirse porque Lisuarte se ve obligado a defender su reino contra la incursión de siete reyes que marchan contra él.

Amadís, que hasta aquí había procedido con impulsividad juvenil, sin calcular las consecuencias de sus obras, ni reflexionar sobre sus móviles de acción, examina ahora cuidadosamente todas las posibilidades. Hasta ahora los acontecimientos lo habían sobrecogido, de aquí en adelante ya no hay sólo acontecimientos, sino sujeto actuante que crea o altera los mismos. Dada la grandeza de la batalla que tendría lugar, “no podía él sin gran vergüenza excusarse de no ser en ella” (*Amadís*, pág. 683), mas “por su voluntad no tenía gana de ser en la batalla a la parte del rey Lisuarte y en contra de él no podía hacer” (*Amadís*, pág. 681). Al final de sus cavilaciones resuelve tomar parte en ella “en fin de mi cuidado... de la parte del rey Lisuarte, no por le tener amor” sino “porque su gente era muchos menos que los contrarios y porque siendo vencido perdíase la tierra que de su señora había de ser” (*Amadís*, pág. 683). Habiendo socorrido a Lisuarte, Amadís recorre otras tierras, “quitando y enmendando muchos agravios”; estos episodios, probablemente añadidos por Montalvo, repiten motivos anteriores que no aportan matices nuevos al ordenar psicológico de la obra.

Camino a Constantinopla, “fue la mar tan embravecida... que muchas veces en peligro de ser anegada [la nave] no fuese” (*Amadís*, pág. 726). Ocho días, entre la muerte y la vida, anduvo Amadís hasta dar en la Insula del Diablo, habitada por el Endriago. Helisabad, otra personificación del espíritu, conoce la historia de la isla. El Endriago, bestia singular ya que estaba dotada “conforme al albedrío de los hombres de que todas las bestias carecen” (*Amadís*, pág. 729), había sido fruto de una unión incestuosa; al mismo tiempo se veía amenazado por igual suerte ya que su madre “buscaría manera alguna para matar a su padre y se casaría con el hijo” (*Amadís*, pág. 729). El Endriago había matado a sus progenitores, y al año había exterminado a toda la población de la isla. Amadís resuelve buscar al monstruo ya que “le convenía matar a aquella mala y desemejada bestia o morir”, pues-

to que en su vida o muerte estaba también la de Oriana. “Sobre toda orden de naturaleza” sale victorioso. Al lograr su objetivo, cae en un sueño profundo y al despertar no tiene noción del sitio donde está ni de lo que le hubiera ocurrido. Por primera vez en la obra se plantea así el problema de la inverosimilitud.

El motivo de la lucha con un dragón o bestia semejante, sabemos hoy que forma parte integral del mito heroico: “la generalidad de esta imagen arquetípica permite afirmar con certeza que corresponde a una experiencia corrientemente vivida por el hombre y repetida hasta el infinito en el curso de las edades... que sirve para incluir en un cuadro general y supraindividual el caso específico y personal que parece único e insoluble”, y que el caso personal, inextricable “constituye un problema absolutamente general”³⁵. El redactor original del Amadís o Montalvo mismo intuyen que la imagen corresponde a una confrontación ineludible, real y verdadera, al tratar de asegurarse la credulidad del lector a través del único y mejor medio disponible para el hombre medieval: Gandalín, testigo de la batalla, jura la veracidad del episodio sobre los Evangelios. En el Amadís el motivo del dragón ocurre acompañado de detalles narrativos, que permiten elucidar específicamente su significado. La interpretación psicológica retrospectiva no corresponde, sin embargo, a ningún punto de vista consciente mantenido por el autor, como se advierte en las páginas introductorias. Se trata de la proyección inconsciente y simbólica de contenidos preintelectuales a través de los cuales es posible inferir la experiencia psíquica que se encubre.

El Endriago, fruto del incesto, se había visto amenazado por la misma fatalidad por disposición materna. Su padre había caído en situación semejante por instigación de la hija. El autor también nos advierte en su aleccionamiento moral que el peligro proviene más del lado femenino que del masculino; aspecto que no debe interpretarse en sentido personal,

³⁵ JUNG, *Del sueño al mito*, en *Los complejos y el inconsciente*, págs. 431-432. Véase sobre todo NEUMANN, *The Origins and History of Consciousness*, págs. 152-191.

sino como evento transpersonal que incumbe a un principio femenino. Al matar el Endriago a sus padres, se emancipa en cierto sentido de ellos, aunque la muerte de cada uno obedece a razones diferentes. La confrontación de Amadís con la bestia, encarnación de la fuerza ciega, primitiva del mundo instintivo, es la confrontación de la masculinidad superior, espiritual del héroe, que se ve amenazada por el instinto animal, regresivo, que intenta absorberlo nuevamente al estado caótico inicial del cual se ha emancipado. Al lograr su victoria, se emancipa tanto del Mundo Materno como del Paterno, sintetizados en la bestia. Su batalla no implica de ningún modo un acontecimiento figurado de la exterminación o del deseo 'reprimido' de exterminar a sus padres naturales. Se trata de un evento transpersonal que incumbe al arquetipo de la Madre y al arquetipo Paterno. El texto mismo desautoriza la interpretación personal del evento. En la relación entre Amadís y Perión, no hay ningún indicio de animosidad o rivalidad. La confrontación de Amadís tiene lugar con Lisuarte, con una figura representativa de la autoridad, y no con su progenitor. La confrontación con el mundo Materno tampoco involucra a su madre. Hay un pasaje, sin embargo, que refuerza la noción del mayor peligro que el mundo Materno representa, en oposición al Paterno. Antes del reconocimiento de Amadís como hijo de Perión y Elisena, éste sospecha que la reina le hubiese dado al doncel un anillo al caer en algún pensamiento o acto 'indebido'. La sospecha, infundada, se disipa al reconocer a Amadís como hijo de ambos y como antiguo poseedor del mismo.

La confrontación del héroe con los dos arquetipos, materno y paterno, no implica una lucha con dos principios equivalentes, de igual peso. El mundo materno es el mundo de origen, tan inevitable e inescapable como la naturaleza. Como tal, combina y representa lo instintivo, en su función más significativa, la creación, la vida misma, junto a la destrucción más fútil, a través de su constante ciclo de vida y muerte. La victoria sobre el mundo materno consiste aquí en la superación del instinto regresivo y del retorno al mundo de los orígenes —simbolizado a través del incesto—, sínó-

nimo de la existencia preconsciente de la criatura y por lo tanto equivalente a la aniquilación de la masculinidad del héroe.

El mundo paterno es el mundo de lo racional, consciente, que se pone de manifiesto en toda tradición y cultura. En la lucha contra el mundo paterno, Amadís establece su liberación no de esa esfera, sino del aspecto autoritario que acompaña a la esfera de la tradición y demanda un acatamiento incondicional a sus normas. Su emancipación es necesaria para todo cambio o desarrollo ulterior, tanto individual como social. Sin ello, Amadís sería un mero portador de los valores colectivos existentes y no un innovador, como se revela al desafiar la autoridad real. Si bien lo hace para restablecer la justicia, contra la cual Lisuarte y sus aliados han pecado, Amadís se ve obligado a pecar contra otro bien para hacerlo: el honor ajeno. Para rescatar a Oriana, Amadís tiene que interferir en el pacto de matrimonio establecido entre Lisuarte y Patín, comprometiendo de este modo el honor de ambos reyes y la honestidad de la reina. A su vez se ve forzado a violar el principio de la solidaridad caballeresca — vigente aun entre enemigos — al “saltar y vencer [a los romanos] que sin ningún recelo y con toda seguridad caminan” (*Amadís*, pág. 842). Sus actos ya no responden a un criterio ético definido y preestablecido, el bien contra el mal, sino que plantean un dilema moral que surge de las siguientes alternativas: la sujeción al principio de la solidaridad caballeresca, la lealtad al principio de la inviolabilidad del honor, en oposición al imperativo de la justicia. Aunque su elección sea osada desde el punto de vista de la tradición, desde el ángulo de la justicia y de la imperiosa necesidad de proceder de acuerdo a los dictados de la conciencia individual, es heroica.

La aniquilación o vitalidad de Amadís dependen por consiguiente de la superación del instinto regresivo y de la sujeción crítica, pero no indisputable, a los valores colectivos.

La vida o la muerte de Oriana también dependen del resultado de esta lucha. Como personificación del propio ser del héroe, sólo al rescatar a su propia afectividad del aspecto de-

vorador del mundo instintivo, animal, puede sobrevivir. Y sólo al hacerlo y consolidar su masculinidad total, es genuinamente libre para unirse física y espiritualmente a la mujer concreta. El cambio de nombre de la misma isla es significativo. La sexualidad instintiva, bestial, queda relegada al mundo demoníaco denotado a través de la "isla del Diablo"; emerge después de la victoria en Eros elevado a una estatura espiritual, denotado a través de la isla de "Virgen María".

La castidad de Amadís también puede interpretarse dentro de este contexto. El significado de su continencia y fidelidad no es el mero rechazo de la sexualidad. Sus relaciones amorosas con Oriana, consumadas físicamente antes del matrimonio de ambos, indican lo contrario. Al resistir los avances amorosos de Briolanja y Grasinda, lo hace para afirmar su hombría superior, guiada por el espíritu y el amor, en oposición a la hombría fálica, dirigida por el instinto, que hubiera sucumbido ante esos avances.

La masculinidad fálica, inferior, está personificada sobre todo en Galaor. Este va de aventura en aventura, rescatando damiselas menesterosas a la vez que holgando a placer con ellas. Con Brandueta, "muy hermosa y él codicioso de semejante vianda, antes que la comida viniese, ni la mesa fuese puesta, descompusieron ellos ambos una cama" (*Amadís*, págs. 427-428), y se repite la experiencia con Aldeva, Dorina y otras doncellas anónimas.

Reafirmando su heroísmo, Amadís procede a librar su última batalla decisiva: el rescate de Oriana. La liberación de Oriana puede abordarse de diversos modos. Desde el punto de vista de la función esencial caballeresca, el desagravio de ultrajes responde al móvil de la justicia. Lisuarte había desheredado a Oriana en favor de su hija menor, al prometerla en matrimonio con Patín. La oposición de los vasallos del rey se apoya en este punto: "que era cosa en que mucho contra Dios erraría, quitando a su hija aquel señorío de que heredera había de ser y ponerla en sujeción de hombre extraño" (*Amadís*, pág. 778), con lo cual, dice el tío de Lisuarte, portavoz de los vasallos, "poneisnos a todos en gran condición con Dios

y con su justicia y con el mundo en gran deslealtad” (*Amadís*, pág. 778). Los amigos de Amadís y sus aliados deciden reparar aquella “tan gran sinjusticia que el rey, su padre, con tanta crueldad le hacía, desheredándola sin ninguna causa de un reino tan grande y tan honrado donde Dios la había hecho heredera y cómo no curando conciencia, no usando ninguna piedad, queriendo heredar en sus reinos a otra hija menor, la entregó a los romanos” (*Amadís*, pág. 860), según la misma Oriana. En relación al héroe, el rescate responde no sólo a la reparación del ultraje, sino sobre todo a la liberación de la figura femenina, que en un plano concreto es la mujer que habrá de unirse a él, y en plano figurado, representa un aspecto cautivo de su propio ser que demanda liberación.

La confrontación final entre Amadís y Lisuarte, pone la vida del rey en peligro una vez más. Oriana es instrumental nuevamente para que el héroe logre superar la última tentación y traición más grave a sí mismo que invalidaría todos sus logros anteriores: la venganza de Lisuarte. “Olvidando la mayor gloria que en este mundo se puede alcanzar, que es el vencer”, al ver que Lisuarte está en inminente peligro de muerte, declara una tregua de hostilidades “por donde sus enemigos recibiesen el beneficio” (*Amadís*, pág. 903). El espíritu de paz y concordia, viene nuevamente personificado. Nasciano logra transformar el odio de ambos bandos en amor. El reconocimiento inevitable de Amadís se produce. El rey lo reintegra a su favor y propone que “sus reinos y señoríos que juntos con ella tantas veces por la mano y bondad de este caballero han sido socorridos y amparados los haya en casamiento con mi hija” (*Amadís*, pág. 946).

El matrimonio de Oriana y Amadís tiene lugar a continuación, y con ello la prueba de las cámaras defendidas. Simultáneamente a la entrada del héroe y la heroína, una voz anuncia el fin de los encantamientos. Con ello, parte de la meta de Amadís se consuma. El matrimonio de Amadís con Oriana, obviamente no alude a un mero desenlace feliz de sus amores. No puede interpretarse como mera consumación de sus deseos, que ha tenido lugar ya en el segundo libro.

Aun en un plano no figurado debe concebirse como evento de mayor trascendencia, que involucra una identificación mutua mayor, la cual supone un desarrollo espiritual más hondo de parte de ambos. Si se tiene en cuenta el deber primordial del héroe, la conquista de la integridad del dominio psíquico, hay que profundizar su significado ulterior. La imagen del matrimonio, concebida simbólicamente, sintetiza la unión de los principios más opuestos de la creación: lo masculino, racional y consciente, y lo femenino, natural y afectivo. La unión paradójica de ambos puede concebirse como la síntesis de todas las fuerzas contrarias del ser del héroe y la resolución del conflicto opresivo que surgía de la tensión de las mismas, aproximándose así a la existencia armónica de su naturaleza, anticipada anteriormente por la mandala³⁶.

La nueva etapa de su existencia viene anunciada por Urganda la Desconocida, viejísima e inmemorial a la vez que paradójicamente joven, y tan sabia como engañosa. Encarnación de la sabiduría, que trasciende las dimensiones espacio-temporales, puede prever hechos futuros mas no prevenirlos. Concebida como personificación de la última etapa evolutiva del ánima, que surge como *Sapientia* misma, se hace más inteligible³⁷. Como tal, es una representación del 'Eterno Femenino', viejísimo e inmemorial a la vez que eternamente

³⁶ La manifestación de la mandala no expresa de ningún modo la consumación del proceso de individuación, sino meramente una iniciación del mismo o la aproximación a sus objetivos. - Para la interpretación del matrimonio, véase JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, págs. 376-381.

³⁷ "As Jung has demonstrated, the nucleus of the psyche (the Self) normally expresses itself in some kind of fourfold structure. The number four is also connected with the anima, because, Jung noted, there are four stages in its development. The first stage is best symbolized by the figure of Eve, which represents purely instinctual and biological relations. The second can be seen in Faust's Helen: She personifies a romantic and aesthetic level that is, however, still characterized by sexual elements. The third is represented for instance, by the Virgin Mary — a figure who raises love (eros) to the heights of spiritual devotion. The fourth is symbolized by Sapientia, wisdom transcending even the most holy and most pure" (M. L. VON FRANZ, *The process of Individuation, en Man and his Symbols*, pág. 185).

lozano, que se manifiesta en sueños y visiones, al igual que Urganda en el *Amadís*, a través de una diversidad de figuras. Como arquetipo, de naturaleza bivalente, es posible comprenderla como 'engañosa'. Y como proyección del inconsciente, es claro también que a pesar de su capacidad de intuir eventos futuros, no pueda evitarlos o modificarlos, cosa que sólo incumbe al yo, la personalidad consciente.

Urganda advierte a Amadís que ahora que cree haberlo ganado todo, la unidad de la Isla debe sostenerlo más que nunca: "Ahora te convendrá repartir tus pensamientos y cuidados en tantas y diversas partes, que por muchas veces querrás ser tornado en la primera vida" en la que "ganar prez de tu sola persona, creyendo con aquello ser pagada la deuda a que obligado eras" (*Amadís*, pág. 1048) constituía su fin. En otras palabras, su mensaje es una clara alusión al hecho de que la lucha vital no cesa nunca, que la realización plena del individuo no es, excepto en contadísimos casos — si es que se da —, un proceso perfecto, consumado, sino dinámico, que exige una orientación nueva y conlleva responsabilidades distintas. La nueva etapa del héroe, "gobernar en vez de batallar", presupone obligaciones que trascienden la orientación individual e involucran la integración y dedicación del individuo al bien universal.

Esta nueva etapa se anticipa con otra personificación más. Darioleta, quien trae un caballero muerto, sin dar explicaciones a Amadís, le ruega que la siga. Amadís coge las armas del caballero muerto, hijo de Darioleta, y se va con ella. La muerte del joven había ocurrido a causa del arrojito juvenil, de su impetuosidad, al decidir batirse solo y primero con un gigante, quien no había exigido tal condición al desafiar a su padre. El intercambio de armas sugiere nuevamente la identificación de Amadís con el muerto, que representa el ímpetu adolescente gratuito, el arrojito inútil del valor en pos de la gloria personal. Como tal personifica un aspecto muerto de la figura de Amadís, que ahora como 'señor' de la Insula Firme, debe hacer uso meditado de sus fuerzas. Al desagrar al hijo de Darioleta, Amadís libra su última batalla, lu-

chando con el gigante, quien a pesar de una cortesía innata de 'buen caballero', se ve invadido de impulsos erráticos que ofuscan su entendimiento y le hacen desafiar gratuitamente a caballeros extraños. "Mientras más cortesía en ti veo — le dice Amadís — más me pesa que no tengas conocimiento ninguno de lo que hacer debes" (*Amadís*, pág. 994). En sentido traslaticio, Amadís entabla una lucha en la cual se encuentra en peligro aún mayor que en aventuras anteriores, para adquirir mayor introspección y dominio de sí mismo.

La estructura narrativa del *Amadís de Gaula*, en la versión de Montalvo, corresponde al mito del eterno retorno: comienza con una figura heroica, la cual desarrolla y termina introduciendo otra. La desaparición de Lisuarte en el mar no parece ser mera alegoría de su enajenamiento. Lo que es más, su rescate no incumbe ya a Amadís, ni tampoco a sus amigos, sino a "aquel a quien por su especial gracia le es permitido" (*Amadís*, pág. 1045), o sea a otro héroe. Con la desaparición de Lisuarte, se introduce el motivo mítico de la muerte-renovación del viejo rey, y sus derivados, la desaparición-rescate, enfermedad-liberación, y el problema de su significado en relación con el futuro héroe, para quien el rescate del rey, o de lo que el motivo represente, constituirá el deber primordial de su ser novelístico.

Como el enfoque de este trabajo ha sido esencialmente extraliterario, en tanto que responde más a una interpretación del posible significado de la profundidad interna de la obra, en oposición a su forma externa o a su realización estética, no quisiera dejar la impresión de que el único valor del *Amadís de Gaula* reside en aquella. En el *Amadís* se recogen las diversas fases del mito heroico, reinterpretadas dentro del contexto político-religioso de la caballería. Pero una obra literaria no es mera traslación de un conjunto de materiales preexistentes sino una reorganización creativa de los mismos. Lo que caracteriza la recreación del mito heroico en el *Amadís* no es solamente el enriquecimiento del mito a través de las imágenes originales que cuajan en la obra, sino ante todo la función subordinante que asumen esas imágenes simbólicas en la narrativa, desviando la atención de las experiencias de la

pasión humana —vertidas en lo verosímil e inteligibles de por sí— y dirigiéndola hacia la interioridad.

A pesar de las limitaciones inherentes al cosmos mítico-simbólico de la novela, es decir, la difusa conciencia de las cosas y del universo que informa su estructuración, el *Amadís de Gaula* responde a una singular unidad de propósito, sistemática aunque arcaicamente realizada. Su unidad temática se anticipa a lo que habría de ser el *Leitmotif* de la novela moderna: la exploración progresiva de la naturaleza humana.

La finalidad del héroe consiste precisamente en eso. Su misión no es conquistar ni cambiar el mundo exterior, sino descubrir y dominar su propio mundo interior. Lo que actúa bajo el nombre de gigantes y diablos en el *Amadís* no es en absoluto influido por el nombre que se le dé, o la aprehensión conceptual que de ello se tenga. La experiencia es siempre la misma, tan vieja y tan eterna como el mundo: el conflicto entre Naturaleza y Espíritu. La misión heroica consiste en sobrellevarlo y superarlo para realizar el equilibrio interno del ser, secreto de la plenitud humana.

Lo que distingue la visión de la plenitud humana en el *Amadís* de las otras novelas de su género es su carácter secularizado, humanístico. La imagen de la perfección heroica no reside en su perfección cristiana conforme a la ortodoxia medieval estricta, la victoria de Logos a expensas de Eros, sino en la reconciliación armónica de la humanidad total, corpóreo-espiritual, del hombre. Para el héroe la plenitud mundana y la integridad interna no son alternativas excluyentes. Lo espiritual, a través de él, no se yergue únicamente hacia la esfera celestial, sino que infunde y abarca lo terrenal a la vez. Las figuras del héroe y de la heroína, que entre otras cosas representan la fuerza espiritualizante del amor —que en este caso no nace de la negación erótica sino de la consumación física y espiritual— afirman la posibilidad de la dicha terrenal y con ello de la belleza del mundo.

Esta visión poética de la plenitud humana coexiste contradictoriamente con la visión que se deriva de las sentencias moralizantes que expresan una espiritualidad ascética, que al reconocer como fin primordial la vida ultraterrena, niega la

belleza del mundo y proclama la futilidad de toda dicha terrenal. La contradicción aparente que existe entre ambas formas, la poética y la doctrinal, no puede resolverse dentro de los límites de este trabajo. Hasta qué punto responde la vena ascética a los añadidos y correcciones de Montalvo es imposible decidirlo. Igualmente especulativa es la hipótesis de que la visión poética de la plenitud humana, se desvíe 'intencionalmente' de la ortodoxia medieval cristiana.

La interpretación dada de esa visión no implica una coincidencia necesaria con la visión intelectual que dio lugar a la obra. Un estudio retrospectivo, basado esencialmente en el elemento fantástico, no nos permite deducir el punto de vista profesado intelectualmente por el autor. La visión que se deriva de esas imágenes y de la trama narrativa total podría o no coincidir con su intento original, podría o no responder a una conciencia secularizada o a un punto de vista no cristiano. Pero psicológicamente enfocada, también podría ser fruto de una tendencia intuitiva, compensatoria de la unilateralidad de la visión mantenida por el individuo o por la conciencia social de su época. Como tal, formulada imaginativamente mas no conceptualmente, lo mismo podría surgir de una intención intelectual conforme a la ortodoxia cristiana y representar un intento poético compensatorio ocasionado por el déficit de la visión general e insospechado por el mismo autor, como también ser obra de una mentalidad secular o no cristiana, que se encubriría y protegería bajo la formulación y licencia poéticas. Dada la falta de datos concluyentes acerca de los orígenes del *Amadís de Gaula*, de su autor o autores, es imposible decidir en favor de una u otra hipótesis, que bajo las circunstancias actuales no pueden ser más que meras especulaciones.

YOLANDA RUSSINOVICH DE SOLÉ.

University of Texas, Austin.