

VILLEGAS, JUAN; *Para una historia diversificada de la lírica*, en *Texto Crítico*, 14 (jul.-dic.) 1988, 3-11.

WEBER, MAX, *Science as a Vocation*, trad. H. H. GERTH y C. WRIGHT MILLS, *Essays in Sociology*, eds. H. H. GERTH y C. WRIGHT MILLS, 1918, New York, Oxford University Press, 1958.

YURKIEVICH, SAÚL, *Julio Herrera y Reissig: el áurico ensimismo*, en *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976, 75-98.

ZUBIRÍA, RAMÓN DE, *Aproximación a Luis Carlos López*, en *Thesaurus*, 47 (1992), 368-382.

CONFLICTOS DEL DESEO AMOROSO EN LAS NOVELAS DEL «CURIOSO IMPERTINENTE»¹ Y DE «CARDENIO Y LUSCINDA», INCLUIDAS EN «DON QUIJOTE DE LA MANCHA»²

El camino que conduce desde la relación amorosa entre un hombre y una mujer, hasta la realización del deseo amoroso³ no es recto, sino muy irregular, en las historias de amor que se cuentan en las novelitas de *El curioso impertinente* y de *Cardenio-Luscinda* (Fernando-Dorotea), incluidas en *Don Quijote de la Mancha*.

Tal irregularidad, que es conflictiva, del camino del deseo amoroso hasta su realización, se origina en la oposición o conflicto existente entre los *finés* que la sociedad busca obtener con la relación amorosa, que es el *matrimonio*, y los *finés* que busca el deseo amoroso, que es la *posesión* del ser amado. El origen es, pues, una oposición entre *sociedad* y *deseo amoroso*. Esta es la tesis que propondremos en el presente trabajo.

¹ *Novela del Curioso impertinente*, en MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Nauta, 1981, págs. 234-269. Esta novela se cita como *Ci*.

² MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Razón y Fe, 1945.

³ Para una concepción del deseo amoroso, véase *The dangers of desire*, en THERESA ANN SEARS, *A marriage of convenience: ideal and ideology in the Novelas ejemplares*, New York, Peter Lang, págs. 127-141.

En una sociedad conservadurista como es la española en que vivió Cervantes ⁴, la finalidad de una relación amorosa entre hombre y mujer no puede ser otra que el matrimonio, santificado por la Iglesia católica. Esa es la línea recta ideal que conduce a los amantes desde un punto primero a uno final, en el caso ideal.

Sin embargo, las normas sociales disponen un montón de trabas y obstáculos, antes de que los matrimonios se realicen: la pareja debe ser de condición social equivalente, en forma que, como lo dice Sancho “cada oveja [se junte sólo] con su pareja [o igual]”. Además de esto, la mujer debe llegar virgen al matrimonio.

La sociedad española de esa época está estratificada verticalmente ⁵ entre clases política y económicamente definidas por el *linaje* y dividida horizontalmente por la pureza de sangre y pureza de religión. Realizar un matrimonio, en el que el amor esté mezclado, y mantenerlo o realizarlo entre los de equivalente o igual condición social, en una sociedad tan dividida es asunto difícil en la realidad. Y así, traspasar la norma es exponerse a tener conflictos y problemas; la época cervantina bien puede llamarse una sociedad *conflictiva* o en conflicto ⁶. Pero, si llegar al matrimonio virgen, mantener la virginidad mientras está en poder del padre y la fidelidad y entrega al marido exclusivamente, luego del matrimonio, es asunto en que va la *honra* ⁷ del padre y del marido, respectivamente, la mujer agrega otro componente al conflicto social, cuando se sale de esa norma.

Si se considera, por otro lado, que la relación amorosa entre hombre y mujer, en sí misma, sigue un desarrollo natural que va desde el enamoramiento, el cortejo o seducción, hasta la posesión del ser amado y que ese proceso entre principio y fin de la relación amorosa está mediado o intermediado ⁸ por el deseo amoroso, que es un camino no siempre recto y fácil, que ofrece muchas dificultades y peligros y variantes ⁹, se está, de nuevo, con un proceso conflictivo.

⁴ Para una concepción del contexto histórico de la obra cervantina, consúltese, CARROLL B. JOHNSON, *Don Quixote: The quest for modern fiction*, Boston, Twayne, particularmente el capítulo I, *Historical context*, págs. 1-18.

⁵ *Ibid.*, pág. 5.

⁶ El término *Age of conflict* para definir la etapa de la historia de España posterior a 1500 se debe a Américo Castro. Véase CARROLL B. JOHNSON, *op.cit.*, pág. 30.

⁷ Para un estudio histórico documentado sobre el honor y la honra hispánicos, véase JULIO CARO BAROJA, *Honor y vergüenza*, en J. G. FELICIANI, *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Labor, 1968.

⁸ Véase el artículo *The dangers of desire*, citado en nota 3, para una concepción del deseo como mediador entre belleza y matrimonio.

⁹ El camino irregular del deseo amoroso, de la manera contradictoria en que *corre*, está

Y si el anterior movimiento del deseo amoroso —de por sí conflictivo— se pone a actuar (como lo hace Cervantes, en las novelitas que se estudian), dentro del medio social en el que el proceso amoroso, de pareja que lleva al matrimonio es, también, conflictivo, se tiene, como resultado, un proceso de la relación amorosa doblemente conflictivo de principio a fin. En él, las normas sociales conservaduristas van, además, a chocar y a entrar en conflicto con el comportamiento del deseo amoroso natural, y viceversa. En estas condiciones el conflicto u oposición se agudiza, se hace más intenso, se convierte en un verdadero laberinto en el que entran los amantes y casi que sólo con la ayuda de Dios pueden salir de él. Los protagonistas son conscientes del mismo, y lo mencionan varias veces: Lotario dice a su amigo Anselmo, que está en un laberinto: “todo lo requiere el laberinto donde te has entrado y de donde quieres que yo te saque” (I, 242); a su vez, Lotario le pide a Camila “consejo para poder [...] salir bien de tan revuelto laberinto como su mal discurso le había puesto” (Ci, 255) y Fernando, en *CL (FD)* al final de su aventura amorosa “daba gracias al cielo por [...] haberle sacado de aquel intrincado laberinto” (342).

Se puede decir, para explicarlo con simpleza, que las normas sociales buscan que el proceso amoroso se realice de una forma determinada (conservadurista), en tanto que, simultáneamente, el deseo amoroso busca que se realicen según la suya. Y entran, unas y otro a interferir, a estorbar, lo que el otro dispone o quiere. Es como si la sociedad tuviera una *voluntad* y el deseo amoroso tuviera otra, cada uno halando para su lado, para conseguir sus objetivos diferentes: matrimonio y posesión, respectivamente.

Así, por ejemplo, la norma social impone que las parejas se elijan según un mismo y equivalente nivel social (linaje, pureza de sangre, etc.), pero la atracción amorosa le hace un mal juego y estorba esa norma, y los amantes resultan, en la práctica, de condición social desigual, como en el caso de Fernando-Dorotea (u otros, en *DQM*, como el de don Luis-Clara). De igual modo, la norma social impone que la novia sólo entregue su virginidad después del matrimonio o después de hacer oficial y pública la promesa de matrimonio por parte del novio, pero el deseo amoroso hace lo que puede y consigue que la posesión se realice fuera de la norma, que burle la norma, como en el caso de los mismos Fernando-Dorotea, o en el *Ci*, entre la pareja Lotario-Camila.

En el caso inverso, el deseo amoroso quiere o pide que se debe hacer

retratado por Leonela en *Ci*: “amor [...] unas veces vuela, otras anada, con este corre y con aquel va despacio, a unos entibia y a otros abrasa: a unos hiere y a otros mata, en un mismo punto comienza la carrera de sus deseos, y en aquel mismo punto la acaba y concluye, por la mañana suele poner el cerco a una fortaleza y a la noche la tiene rendida [...]” (253).

algo que conviene a su proceso, por ejemplo, gozar la posesión fuera del matrimonio, pero la norma social (por ejemplo la defensa de la honra y el nivel social) se lo impide: tal el caso del mozo acompañante de Dorotea, a cuyas pretenciones sexuales se opone ésta, hasta tener que defenderse tirándolo por un barranco, dejándolo medio muerto.

En este juego de tira y afloje, en el que el deseo amoroso y la norma social juegan cada uno a ganarle al otro la partida, casi siempre, durante el proceso o curso de la obra, el deseo amoroso lleva las de ganar, pero, al final, Cervantes consigue que la norma social se salve, y gane.

El proceso amoroso, en el que los anteriores conflictos van a realizarse, empieza, en las novelitas mencionadas, en el *mirar*¹⁰ del hombre a la mujer. Mientras la mujer permanece escondida, recluida en su casa, recogida, el proceso no se inicia. Es el caso de Dorotea, cuya vida inicial pasaba “en un encerramiento tal, que al de un monasterio pudiera compararse, sin ser vista [...] de otra persona alguna [...]” (286). Pero se da la *ocasión*, que en este caso es el salir de casa para ir a misa, y los ojos de Fernando “a quien los del lince no pueden igualarse, me vieron” (286). En el caso de Camila, Lotario –dada la *ocasión* que Anselmo le proporciona–, tiene la oportunidad de “sentir el contento que le llevaba a mirar a Camila” (247) y de “contemplar[la], parte por parte” (247). En esta etapa, como se puede observar, a pesar de que la norma exige que a la mujer se la encierre para que no la miren posibles galanes inconvenientes, el amor busca sus maneras de burlar la norma, de contrariarla, y lo consigue, en el caso de Fernando. En el caso de Lotario, el amor consigue burlar la norma social gracias a la ayuda de Anselmo: en definitiva, con oposición o sin ella (es decir, con ayuda), logra el amor su primera etapa, el *mirar*.

En la cadena del proceso amoroso, lo visto es hermoso: es extremadamente bella Luscinda (“vióla en sayo [Fernando a Luscinda], tal, que todas las bellezas hasta entonces por él vistas las puso en olvido”; “me dijo que en sola Luscinda se encerraban todas las gracias de hermosura [...] que en las demás mujeres del mundo estaban repartidas” (240)); comparable a la anterior es Dorotea en belleza (“hermosura incomparable, tal, que Cardenio dijo [...] Esta, ya no es Luscinda, no es persona humana, sino divina” (282)); y Camila (la esposa de Anselmo) es “mujer tan hermosa” (235), “que pudiera vencer con sola su hermosura a un escuadrón de caballeros armados” (245).

Y, aunque en una novelita la pastora Marcela nos diga que “no todas las hermosuras enamoran” (144), don Quijote se encarga de decirnos qué es lo que sucede en el proceso amoroso luego de que se ve o mira la

¹⁰ Véase el *mirar* en Cervantes, en *The dangers of desire* antes citado, pág. 132.

hermosura: “dos cosas solas –dice don Quijote– incitan a amar, más que otras; que son la mucha hermosura y la buena fama” (254-255).

Es la etapa en que nace el amor. Amor es para Cervantes (dicho por la boca de Tirsi, un pastor de *La Galatea*): “amor es quella primera mutación que sentimos hazer en nuestra mente, por el apetito que nos conmueve y nos tira a sí, y nos deleita y aplaze”¹¹.

La hermosura de la mujer se considera un elemento activo¹², es como una trampa que atrapa al mirador o admirador y provoca atracción física. Por esto la mujer bella es llamada la *enemiga*, la *fiera*, como llaman a Marcela sus admiradores, o don Quijote, a veces, a Dulcinea.

La conmoción mental provocada por la belleza vista, esa “conmoción que deleita” y que es el *amor*, provoca, según lo dice de nuevo Tirsi, un movimiento: “y aquel placer [el amor] engendra movimiento en el ánimo, el cual movimiento se llama desseo; y en resolución, desseo es movimiento del apetito acerca de lo que se ama, y un querer de aquello que se posee, y el objetivo suyo es el bien”¹³. El desseo es un movimiento del ánimo, gracias al cual el yo (*self*) que se da cuenta de que algo le falta (es decir, que es incompleto), busca completarse con el (o en el) no yo¹⁴ (*other*)”.

Al ver la belleza se provoca una conmoción en el enamorado, una sensación de alucinación o alienación: don Fernando, luego de ver a Luscinde, “Enmudeció, perdió el sentido, quedó absorto” (240), y aunque las normas sociales traten de impedir ese arrobamiento, con sus principios (recluyendo a la mujer) y en el interior del individuo luce la ética social para imponerse (como lo hace en el interior de Lotario, para no rendirse a la belleza de Camila y para no traicionar la honra de su amigo, pues “Hacíase fuerza y peleaba consigo mismo por desechar y no sufrir el contento que le llevaba a mirar a Camila” (247)), termina venciendo el amor, como cuando da con “la lealtad de Lotario en tierra” (248).

Es de aquí en adelante cuando nace el *deseo amoroso* en el amante, o entre los amantes; y surge una estrategia del deseo amoroso, para salir victorioso contra los estorbos de orden social que puedan oponérsele. El proceso amoroso se parece, de aquí en adelante, a una operación militar o de guerra, contra un enemigo que hay que vencer, para arrebatarse un botín

¹¹ Citado por STEVEN HUTCHINSON, en *Desire mobilized in Cervantes Novels*, en *JPH*, 14, 1990, pág. 160.

¹² La hermosura como elemento activo está en *The dangers of desire*, citado, pág. 133.

¹³ Véase la cita en STEVEN HUTCHINSON, artículo citado, pág. 160.

¹⁴ Véase la nota 1 de *The dangers of desire*, citado, pág. 142 y STEVEN HUTCHINSON, artículo citado, pag. 161, para lo de deseo y falta de lo deseado.

o tesoro. Por eso, la elaboración de una estrategia, por parte del galán, es necesaria. La batalla puede dar resultados rápidos, darlos después de largas luchas, o no darlos, o llevar, incluso, a la muerte. De esta concepción del proceso, por parte del amante, surge el pintarlo con palabras como “has de entrar en esta amorosa batalla” (239), de Anselmo a Lotario, cuando lo invita a que conquiste a su esposa, o “si ella sale, como creo que saldrá, con la palma desta batalla, tendré yo por sin igual mi ventura” (236), que Anselmo le dice a Lotario, refiriéndose al desempeño de su esposa, o “le pareció [a Lotario] [...] era menester [...] apretar el cerco a aquella fortaleza” (249), o las de Leonela: “por la mañana [el amor] suele poner el cerco a una fortaleza y a la noche la tiene rendida” (253).

Nacido el deseo, empieza el cortejo, como estrategia, al cual se opone el enemigo. El enemigo puede ser –y de hecho así se llama muchas veces (según lo visto antes)–, paradójicamente, la misma amada. Ella, que con su belleza aparece, en el primer encuentro, como vencedora. Así se vio, cuando Camila da con Lotario por tierra, porque como el mismo Lotario lo anota, estaba “con el enemigo delante, que pudiera vencer con sola su hermosura a un escuadrón de caballeros armados” (245) y que por eso lo venció.

La dulce enemiga –como se llama muchas veces a la amada– opone como escudo su honestidad, o su recato, o su decoro. Esas son armas de carácter y valor *social*, pues la mujer para ser bien vista por la opinión debe ser y parecer honesta: “Pero a todo esto se oponía mi honestidad” (287), dice Dorotea; y no le dio muestras [a Fernando] “que de lejos le dieran esperanzas” (287); y, por el contrario, “no sólo no me ablandaba, pero me endurecía de manera como si fuera mi mortal enemigo” (286).

La amada puede oponerse de hecho, como se opuso Luscinda a Fernando, alegando que ya era esposa de Cardenio. Es decir, puede poner entre el pretendiente y ella, como en el caso, un estorbo social que lo detenga, por ejemplo el matrimonio. Luscinda hace esto, merced al papel escrito que lleva en el pecho escondido, en el que eso se dice, papel que le descubren después de la ceremonia de matrimonio con Fernando, que por lo tanto quedaba invalidada.

Camila, también, pretende oponerse a Lotario, al principio (“pensaba resistir callando a todo lo que Lotario decirle quisiese” (249)), pero, aunque está casada de veras, no es capaz –como Luscinda– de interponer el matrimonio como arma defensiva contra su enemigo.

El deseo mueve a su instrumento, el galán enamorado, a decir bellas palabras, a hacer poemas, a enviar regalos, a verter lágrimas, etc., asuntos que se emplean como herramientas o armas, para someter a su enemiga:

“las diligencias que don Fernando hizo [...]: sobornó toda la gente de mi casa; dio y ofreció dádivas y mercedes a mis parientes [...] los billetes que, sin saber cómo, a mis manos venían, eran infinitos, llenos de enamoradas razones y ofrecimientos [...]” (286); así también las diligencias que hizo Lotario para vencer a Camila, quien “Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió [...] con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras [...]” (250).

Pero a todas estas estratagemas también pueden oponerse las enemigas, como lo hizo Dorotea, en un principio: “conmigo no han de ser de ningún efecto tus fuerzas [le dice a Fernando], ni han de tener valor tus riquezas, ni tus palabras han de poder engañarme, ni tus suspiros y lágrimas enternecerme” (287).

Pero la amada misma puede también, ser, en vez de estorbo y enemiga, una *ayuda* y aliada para conseguir y llevar adelante el proceso del deseo amoroso. Una de esas formas, es dando esperanzas, pues como lo dice Marcela en otra novelita, “los deseos se sustentan con esperanzas” (144). Esas esperanzas son las mismas que Camila finge, ante su esposo, no haber dado a Lotario (“¿cuándo [...] respondí a tus ruegos con alguna [...] señal [...] de esperanza [...]?”) (259); son, también, las que Dorotea no dio a Fernando (“jamás quise responder a don Fernando palabra que le pudiese mostrar, aunque de muy lejos, esperanza de alcanzar sus descos”) (287). Aliada sí fue Camila, para Lotario, la cual, para seguir gozando de sus placeres sin que su esposo lo notara, prepara una farsa engañosa, en la que pretende mostrarse como ejemplo de las esposas fieles. En este caso, el deseo vence y consigue sus fines, venciendo las restricciones sociales, como la del matrimonio. Aliada para vencer los obstáculos sociales y ganar la batalla, es la dama, cuando comparte los deseos amorosos. Así sucedió en el caso de Camila-Lotario (y así, en otra novelita de *DQM*, la de Vicente-Leandra, donde se dice que “en los casos de amor no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene de su parte el deseo de la dama”) (463).

Estímulo (y no estorbo) para que el deseo amoroso pase adelante es, paradójicamente, a veces, la oposición y estorbos que la amada opone, y que contribuyen, por esa lógica ilógica del amor, a avivar el deseo. En efecto, el recato (gesto social) de Dorotea, por ejemplo, obró de esa manera: “Todos estos recatos míos, que él debía tener por desdenes, debieron ser causa de avivar más su voluntad” (287).

Estorbo social al proceso del deseo amoroso, y con el que éste tiene que batallar es, a veces, el padre de la amada. Ya sea porque físicamente le cierra la puerta de entrada al galán a la casa de la amada, como en el caso del padre de Luscinda, a quien “le pareció que por buenos respetos estaba

obligado a negarme la entrada de su casa" (237), ya sea porque decide entregar su hija a otro pretendiente. Es también el caso de Luscinde, entregada a Fernando y no a Cardenio. El conflicto entre el padre de la novia y el deseo de galán tiene, a su vez, una explicación: es el conflicto entre intereses económicos (asunto social) y los intereses del deseo amoroso.

Para el padre, quien en la sociedad patriarcal española tenía en su mano el escoger el mejor partido o futuro esposo para su hija, era muy importante realizar un buen negocio, a propósito del matrimonio de la misma. Escogía entonces, no sólo un candidato de su mismo nivel social (en linaje, sangre, riquezas), sino, de ser posible, uno de superior riqueza. Y si la hija, además de joven era bella y muy cortejada y tenía muchos pretendientes posibles, tenía oportunidad de hacer la transacción en forma más exigente. La futura novia era, en la práctica, como se ve en las novelitas, sometida al tratamiento comercial de la oferta y la demanda, poco más o menos. La virginidad y la belleza, por ser muy solicitadas en una mujer joven, eran objeto de transacciones ventajosas para el padre.

Pero, las anteriores costumbres o normas, son de carácter social, regulan las relaciones normales, que el padre sigue (muchas veces inconscientemente), normas que, desde luego, riñen con las del amor y el deseo amoroso: el padre de Luscinde la entrega a Fernando, por intereses de dinero y linaje, y no a Cardenio, que la ama de verdad, con "buenos y justos deseos" (273), con "honestos deseos" (278). Para la norma social que ve el asunto como un negocio, poco importa si entre los nuevos casados hay amor y deseo compartido (como no lo hay, en este caso, pues Luscinde no ama a Fernando). Este primer 'round' entre intereses económicos del padre y deseo amoroso de Cardenio, lo gana el padre, es decir, la normalidad social. El padre de Camila no se opone al rico Anselmo –así lo llaman (268)– y con él, el negocio se realiza fácilmente: "Y el que llevó la embajada fue Lotario, y el que concluyó el negocio [ojo a la palabra: negocio] tan a gusto de su amigo, que en breve tiempo se vio puesto en la posesión que deseaba" (234): como se ve, la sociedad florentina, a la que pertenece Anselmo, se parecía en esto a la española.

No siempre el padre estorba el proceso del deseo del galán para favorecer sus intereses económicos. Estorba, sí, para preservar la norma social que regula el matrimonio entre iguales. Tal es el caso de los padres de Dorotea, quienes la aconsejan que se oponga a don Fernando, porque saben que éste supera en el nivel social al nivel de su hija y, por lo tanto, tal matrimonio (realización del deseo amoroso) es impropio: "Decíanme mis padres que [...] considerase la desigualdad que había entre mí y don Fernando" (287). Incluso están decididos a estorbar el deseo de Fernando,

en tal medida, que prefieren buscarle pretendientes a Dorotea más acordes con su posición social, para impedir la ‘injunta pretensión’ de Fernando: “que ellos me casarían [...] con quien yo más gustase, así de los más principales de nuestro lugar como de todos los circunvecinos” (287).

Los padres, tanto de la dama como del galán, se unen, tácitamente, para estorbar la realización del deseo del galán. En ese caso, el galán se desespera y casi deja la batalla. Es el caso del padre de Luscinda, quien pone condición a Cardenio que, para dársela por esposa, su propio padre debe pedírsela. Pero, a su vez, el padre de Cardenio (que quiere para su hijo alguna dignidad social superior), no sólo no la pide para él, sino que la pide para el rival de Cardenio [Fernando]. Además, lo envía a otra ciudad, a servir al padre de Fernando. Cardenio, ante esta conjunción de calamidades y enemigos de su deseo ‘gave up’: dice que “me parecía que lo que yo desease jamás había de tener efecto” (272).

El deseo del amante debe luchar contra el deseo amoroso de sus rivales, muchas veces. Tal es el caso de Fernando, quien para acercarse a la realización de su deseo debió oponerse al de Cardenio (dice este: “deseo de destruirme, antes que el mío se efectuase” (271)). En este caso, no por la fuerza, sino por el engaño, como en la guerra. Es la lucha entre deseos: Fernando, a quien las descripciones de Luscinda han despertado el deseo de verla y a quien la vista de ella ha despertado el deseo de poseerla, decide alejar a Cardenio del escenario, y con engaño, lo envía a otra ciudad, mientras él pide la mano de la dama y puede casarse con ella (este engaño, que permite que un deseo se imponga sobre el de un rival, se da también en otra novelita inserta en *DQM*, la de Camacho-Quiteria: allí, Basilio finge matarse, para poder casarse en ‘agonía’ fingida, y quitarle la bella Quiteria a Camacho, precisamente el día de su boda).

El engaño de Fernando a Cardenio es una irónica venganza, se puede pensar. Cardenio ha intentado antes (pero no por luchar su deseo contra el de Fernando) estorbar e ir contra el deseo de Fernando respecto de Dorotea, cuando lo denuncia ante el duque Ricardo. Se diría que en la guerra conflictiva de los deseos amorosos, toda estrategia es válida, si conduce a la victoria.

Pero, a veces, el deseo del rival, o del que debiera ser el rival, en vez de ser enemigo que hay que combatir, es aliado para la realización del deseo del galán. Eso sucede entre el deseo de Anselmo (esposo de Camila) y el deseo amoroso de Lotario (pretendiente de Camila). Es el deseo de Anselmo, un deseo enfermizo dentro de las normas sociales, extraño a ellas, el que encamina a Lotario para que en él surja el deseo amoroso por Camila; y es Anselmo mismo el que obliga a Lotario a que consume y

consiga su objeto, la posesión de su esposa. En este caso no hay conflicto entre deseos, sino colaboración y alianza entre ellos, en un caso tan paradójico e inusual, que hasta el mismo cura, que lee la novela en la venta, opina que “algo tiene del imposible” (269).

La batalla del deseo amoroso por desarrollarse, dejar atrás los obstáculos y conseguir su fin, que es, en definitiva, la posesión del ser amado, lo lleva desde luego a los conflictos señalados anteriormente. Esa lucha es *violencia* o ejercicio de una voluntad de deseo amoroso contra personas o contra instituciones sociales que se le oponen. Es violencia que, vista desde afuera, se ve como un motivo de *desorden* en el orden social. El curso de la violencia se acentúa, a medida que se acerca el momento final del proceso de desarrollo del deseo amoroso. Antes de alcanzar ese punto final, el deseo amoroso puede conducir al sujeto en el que habita, al *rendimiento* (*giving up*), en el que la violencia del deseo amoroso se ejerce sobre el mismo sujeto, es decir, se auto-ejerce. Cardenio y Dorotea, después del fracaso, se emboscan, se van donde nadie los vea, medio enajenados, a buscar tal vez el fin de sus días, como respuesta a su fracaso. Es decir, el deseo amoroso ejerce, en este caso, violencia, ya no sobre otras personas para dominarlas y llevarlas a sus propósitos, sino sobre el mismo sujeto en que vive y al que conduce ese deseo. Es la auto-violencia. Cardenio dice que la venganza que ha debido tomar en sus opositores Fernando y Luscinda, va a ser tomada por él sobre sí mismo (“y así, sin querer tomar venganza de mis mayores enemigos [...] quise tomarla de mi mano, y ejecutar en mí la pena que ellos merecían, y aun quizá con más rigor del que con ellos se usara”) (278). Por su parte, Dorotea dice: “me torné a emboscar [...] para dejar la vida en estas soledades” (292), palabras que, parecidas, también pronuncia Cardenio: “víneme a estas soledades, con intención de acabar en ellas la vida, que desde tal punto aborrecí, como mortal enemiga mía” (293). Variante de la auto-violencia del sujeto fracasado en sus deseos amorosos, es la del retiro a un monasterio (ya no a un bosque): retiros que hacen Luscinda y Camila. Luscinda “estaba en un monasterio, con voluntad de quedarse en él toda la vida, si no la pudiese pasar con Cardenio” (341).

Auto-violencia, como consecuencia del deseo amoroso frustrado es, también, la que ejerce Luscinda (o pretende ejercer) cuando prepara una daga para matarse, luego de la ceremonia de matrimonio obligado con Fernando. Una parodia o fingimiento casi burlesco de lo anterior es la escena en la que Camila aparenta (para que la oiga su escondido esposo) traspasar su pecho con una daga (para convencerlo de que es esposa pura).

Pero la violencia principal, la que el deseo amoroso ejerce sobre quienes se oponen a que consiga sus fines (la posesión), tiene su punto

culminante, precisamente en el momento de la *posesión*. Allí demuestra que a la larga, en batalla y conflictos, sale victorioso. En la posesión del ser amado, posesión física, que sigue a la *entrega*, el deseo amoroso se realiza plenamente, llega a su perfección: Fernando logra saciar su deseo amoroso en Dorotea, Lotario en Camila: “y con esto [dice Dorotea] comencé yo a ser su esposa” (288); “[Lotario] [...] vino a triunfar de lo que [...] más deseaba. Rindióse Camila. Camila se rindió” (250). En estos dos casos, la violencia máxima se ejerce sobre el objeto poseído y sobre la sociedad, sobre la norma social. Y tanto Fernando como Lotario se transforman en traidores sociales: el uno, a la fe que le había jurado a Dorotea, y que en ese momento empieza a traicionar; el otro, a la fe que el amigo había depositado en él, y al símbolo del hogar, el matrimonio.

Pero, al no lograr el deseo amoroso su fin último (la posesión), en el caso Fernando-Luscinda, la violencia máxima no tiene efecto en este caso. Los deseos amorosos llamados por Cardenio “buenos y justos deseos” (273) se realizarán, posiblemente, con posesión también, pero en la obra apenas se insinúan como futuros.

En definitiva, es decir, a lo último, aunque el deseo amoroso triunfe en sus objetivos, son la sociedad y sus instituciones las que triunfan sobre el deseo amoroso. La institución del matrimonio sale triunfante: se vuelve a ella en la etapa final del deseo amoroso, en los casos Dorotea-Fernando y Luscinda-Cardenio. Allí, en el matrimonio, termina la aventura conflictiva del deseo amoroso: realizado dentro de una institución acatada y santificada por la sociedad. Allí se aplaca, porque, como lo dice HUTCHINSON (163): “desire and possession are mutually exclusive” y se transforma en sólo amor, porque “love and possession may coincide” (*ib.*): paradoja grande es que el momento del triunfo del deseo amoroso (para lo cual ha vencido en una larga carrera conflictiva) es, también el momento de su derrota (o aplacamiento).

La justicia poética, es decir, la que ejercen los escritores para castigar y premiar a sus personajes, al final, se realiza en estas novelitas vistas, con castigo para quienes ejercieron la violencia máxima del deseo amoroso, la posesión, en contra de las instituciones sociales (la de la honra del esposo y la de la santidad del matrimonio): tales personajes, Anselmo, Lotario y Camila, terminan en muerte. La justicia conservadurista se salva, y Cervantes queda como guardián de la misma.

Para concluir, en resumen, se ha visto cómo las dos novelitas observadas son novelas de conflictos, de enredos, en las que los protagonistas inmediatos son Cardenio y Luscinda, Fernando y Dorotea, Anselmo, Lotario y Camila, pero cuyos protagonistas de fondo son el deseo amoroso

y las instituciones sociales. Los personajes de primer término se enredan en un laberinto de conflictos pero son conflictos que en el fondo se reducen a los del deseo amoroso con la sociedad. Los conflictos van, desde el momento en que todo es apacible, en un principio, hasta aquel en que se alcanza la paz, al final, pasando por una etapa de desorden, de conflictos y de luchas.

Cervantes ha mostrado las peripecias del loco amor y del buen amor, del deseo amoroso bueno y del desordenado, en historias a las que a honestos principios, corresponden buenos fines, como la misma Dorotea lo predice a Clara, cuando le habla del 'felice fin' que tan honestos principios (los de Clara) merecen (401), y en historias a las que a "desatinados principios" correspondieron trágicos finales.

YUN SOOK KIM

Seminario Andrés Bello.

EL MINICUENTO EN LA NARRATIVA DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

« Como se ve, para mí es un mérito que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes 'principios de razón', nuestra seguridad intelectual ».

MACEDONIO FERNÁNDEZ.

En la historiografía literaria latinoamericana Macedonio Fernández se encuentra acreditado gracias a sus aportes novelísticos. Su texto *Museo de la novela de la eterna* es ampliamente conocido y, quizás, el más leído de todos los escritos que hasta ahora se conocen del autor¹. La mayor parte de los estudios que versan sobre su obra hacen énfasis en los planteamientos referidos a la novela, a la poesía y otros pocos a sus escritos sobre metafísica y teoría del arte. Sin embargo, son escasos, aquellos que

¹ En el prólogo del tomo IX de sus *Obras completas* (publicado en 1995) su hijo ADOLFO DE OBIETA —quien ha sido el ordenador y prologuista— se refiere a "la dudosa y elusiva completez de las obras completas", pues, como ha advertido en volumen anterior (el VIII), han sido reservadas innumerables páginas inéditas para una futura edición anotada. En el mismo sentido se refiere ANA MARÍA CAMBLONG, quien ha estado directamente relacionada con el archivo del autor durante dos años, para efectos de organizar los manuscritos de *Museo de la novela de la eterna* (Colección Archivos, 1996): "Nuestra edición no abre juicio, ni desmiente las ediciones anteriores, simplemente se ajusta a la documentación a la que se tuvo acceso en esta instancia, sin destacar —claro está— la todo-posibilidad de futuros hallazgos que promuevan nuevas ediciones diferentes de 'lo mismo', cumpliendo cabalmente el legado macedoniano" (*Estudio preliminar*).