

Corregir y transponer  
en literatura:  
Saramago, Denevi,  
Anderson Imbert y Borges

**María Isabel Zwanck**

*De lo que se trata pues, en última instancia,  
es de describir la esencia de lo representado,  
no siempre patente en las realidades.*

Delfín. L. Garasa. *El Arte y la Literatura*

El trabajo sobre textos previos originó desde los comienzos de la escritura infinidad de posibilidades, oficios y realidades artísticas que han enriquecido la historia del quehacer humano: intertextualidad, polifonía, parodia, traducción, corrección, reescritura, juego lúdico de versiones y transposiciones o trasvases del mismo mensaje a distintos códigos, entre otros.

El propósito de esta ponencia es explorar la incidencia de algunas de estas realidades cuando son absorbidas por la Literatura y enunciadas desde la ficción o el mensaje lírico. Para ello, nuestra exposición constará de dos partes: la primera relacionada con la corrección y la segunda, con la transposición de un grabado de Durero a la literatura.

La primera parte analiza algunos aspectos de la novela de José Saramago, *Historia del cerco de Lisboa* (1989), que narra la historia de Raimundo Bienvenido Silva, corrector de textos.

La segunda parte de nuestro ensayo se propone explorar las complejas relaciones entre las Artes Plásticas y la Literatura enfocando algunas versiones literarias originadas en la obra de Alberto Durero denominada *Ritter, Tod und Teufel* (1513).

Para ello, luego de un breve análisis del grabado, se analizarán tres textos de autores argentinos contemporáneos: El primero es el cuento de Marco Denevi, "Un perro en el grabado de Durero titulado *El Caballero, la Muerte y el Diablo*" (1977). El segundo repite en español el título del grabado y corresponde a Enrique Anderson Imbert (1990). Y el tercero comprende el poema de Jorge Luis Borges que es encabezado por el título en alemán (1974). Finalmente, esbozaremos una conclusión que observe en forma transversal y comparativa los elementos comunes y las diferencias de enfoque en los tres textos surgidos del célebre grabado.<sup>1</sup>

## Corregir...

*Historia del cerco de Lisboa* es, al decir de la crítica Nora Pasternac, una "novela histórica" y, al mismo tiempo, "su parodia". Saramago construyó "un libro dentro del libro", ya que el texto "lleva dentro de sí las reglas de su construcción, su análisis y su crítica" (Pasternac 1).

1- La extensión del ensayo no nos permite incluir dentro de la segunda parte, interesantes consideraciones sobre la novela de Leonardo Sciascia: *El Caballero y la Muerte*.

El núcleo de la trama presenta las consecuencias del único acto de rebeldía del metódico corrector Raimundo Bienvenido Silva, al colocar un “NO”, donde el historiador original afirmaba con un rotundo “SÍ”. Paralelamente, el narrador describe las vicisitudes del oficio del corrector y, con una clara intención paródica, convierte al protagonista en autor de una segunda versión del texto corregido. El plano individual se abre a conclusiones más amplias y agudas sobre la veracidad del discurso histórico, la falta de solidez de los fundamentos de todo nacionalismo y las numerosas implicancias originadas en el brevísimo acto de rebeldía. La historia falsa que brota con descaro de la pluma del antiguo corrector ya convertido en autor, culmina con un romance entre dos personajes del cerco de Lisboa. No obstante, la fuerza del amor escrito salta de su pluma e irrumpe en la vida del anodino protagonista, conquista a María Sara, supervisora de la editorial y, en una interminable vuelta de tuerca, funde palabra y acto, realidad (o ficción uno) y ficción (dos), literatura y vida.

Enfoquemos ahora la función del corrector, tal como está ficcionalizada por la irónica pluma de Saramago.

## **El trabajo de corrector (Corregir el decir...)**

A lo largo de la novela el narrador precisa las cualidades del corrector. En primer término, presenta a todo corrector como un ser sacrificado, pues experimenta la tragedia de tener que leer una vez, dos, tres, cuatro o cinco veces, libros que, “probablemente no merecerían ni una sola lectura” (14)<sup>2</sup>. Sin embargo, esta dependencia se ve mitigada por una cierta libertad de trabajo, bastante significativa si se la compara con la de otros empleados de la editorial. Frente a la obligación de cumplir horario de estos últimos, el narrador sentencia que “el oficio de corrector pertenece al reino de la libertad” (89). El avance de la informática los beneficia, pues, a diferencia de los grandes autores/correctores como Balzac y Eca de Queiroz, “el ordenador (les permite) interpolar, transponer, recorrer líneas, cambiar capítulos” (13). Por momentos, su función lo lleva a desdoblarse su identidad:

El corrector tiene ese doble talento de desdoblarse, traza un *deleatur* o introduce una coma indiscutible, y, al mismo tiempo, aceptamos el neologismo, se heteronomiza, es capaz de seguir el camino sugerido por una imagen, una comparación, una metáfora (...), organiza polifónicos edificios verbales que convierten su pequeño escritorio en un espacio multiplicado por sí mismo (24-5).

2- A partir de este párrafo, todas las citas de la novela de Saramago corresponden a la edición mencionada en Obras citadas.

La paciencia, asimismo debe ser una de sus virtudes, aunque esta característica conspira contra los intereses de la editorial. Es que “las correcciones hechas de prisa siempre traen erratas” (42), sostiene Raimundo, quien debe soportar el mal humor de Costa, el Jefe de Producción que sentencia:

Vale más dejar pasar dos erratas que un día de ventas (...) Una editorial es como un equipo de fútbol, mucho floreo en la delantera, mucho pase, mucho *dribbling*, mucho juego de cabeza, pero si el portero es de esos paralíticos o reumáticos, se va todo al carajo, adiós liga (...) Producción es para la editorial como el portero para el equipo. (42-3)

La conciencia profesional de Raimundo resiste estos ajeteos mercantiles, celoso de las normas que su oficio le exige mientras lee

...(recorrer) lentamente las páginas, los ojos expertos vagando por las palabras, confiando en que, variando así el nivel de la atención, cualquier yerro de menor alzada se dejaría sorprender (...) o aquel conocido vistazo lateral que capta, en el último instante, una imagen en fuga. (49)

Observador “competente y sensible” (76), la lentitud de su escritura queda justificada por un irónico juicio del narrador ya que el corrector está “siempre cuidando concordancias, (es) avaro en la adjetivación, molesto en la etimología, puntual en el punto y otras señales” (182). Incluso, su celo profesional influye sobre sus hábitos cotidianos, y lo lleva a evitar el transporte público ya que “teniendo una tan sedentaria profesión, le conviene mucho andar a pie” (328). Con un guiño al lector, el narrador enfoca a Raimundo Silva en su ámbito doméstico donde “el desorden parece condición del propio trabajo (...) al contrario del estilo de otros correctores que son maniáticos de la alineación, de la precisión, de la armonía geométrica” (106). Sin embargo, disfruta el protagonista al observar con orgullo su biblioteca donde “se encuentran allí reunidos todos los libros que revisó a lo largo de una vida de trabajo” (112). Asimismo, dicha biblioteca ostenta cantidad de libros relacionados con su oficio, pero también con historias de las rarezas y de los casos excepcionales del mundo. A pesar de que el protagonista evita corregir anacronismos de la información, pues Raimundo respeta, ante todo, el “primer mandamiento del decálogo del corrector que aspire a la santidad, a los autores se les debe evitar siempre el peso de vejaciones” (40). Incluso, debe controlar sus estados de ánimo y sofocar su indignación cuando, por ejemplo, el texto que debe corregir incluye un insulto a la bandera nacional. Ante semejante agravio, a Raimundo

le apetece, y con toda justicia, lanzar en los márgenes del papel una lluvia de deleátures indignados, pero ya sabemos

que no lo hará, que con enmiendas de ese tipo se vejaría al autor. Límitese el zapatero a la observación del empeine, que solo para eso le pagan. (46)

## **De corrector a autor** (Corregir lo dicho...)

Llevado por su entusiasmo profesional, Raimundo disfruta la lectura de *La Historia del cerco de Lisboa* en voz alta. Al hacerlo, comienza a descubrir algunos anacronismos y, sobre todo, un disparate cuando el historiador afirma que los cruzados auxiliarían a los portugueses a recuperar Lisboa de los moros. Esta afirmación provoca en su interior un desdoblamiento similar- según el narrador- al de Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Observemos su primera resistencia a no respetar la afirmación del texto:

Es un disparate insiste Raimundo Silva (...), no haré tal cosa, y por qué iba a hacerla, un corrector es una persona seria en su trabajo, no juega, no es un prestidigitador, respeta lo que está establecido en gramáticas y prontuarios, se guía por las reglas y no las modifica, obedece a un código deontológico no escrito pero imperioso, es un conservador obligado por las conveniencias a esconder sus voluptuosidades, las dudas, si alguna las tiene, las guarda para sí, mucho menos pondrá un no donde el autor escribió un sí. (56)

Sin embargo, la batalla es ganada por Mr. Hyde y Raimundo toma la decisión que cambiará drásticamente su propia historia, pues “añade una palabra a la página” y, al hacerlo, “así está escrito y por tanto pasó a ser verdad, aunque diferente, lo que llamamos falso ha prevalecido sobre lo que llamamos verdadero, ocupó su lugar, alguien tendrá que venir a contar la historia nueva, y cómo”. (57)

Al cometer el delito, reconoce que, por primera vez, ha transgredido deliberadamente la ética de su oficio, “por no ser los correctores habituales heraldos de osadías en materia tan vigilada por la opinión pública” (169). La culpa se desdobra en la mente de Raimundo pues se reconoce como “autor y cómplice, porque siendo autor, erró y siendo corrector, no corrigió” (66). Sin embargo, una sensación de libertad acompaña este doble remordimiento, ya que ha conseguido liberarse del “conjunto de prohibiciones más impositivo que un código penal” (57). Entonces su vida comienza una espiral ascendente en la relación entre lenguaje y realidad ya que, si su ejemplo cundiera, los correctores

podrían mudar la faz de la tierra (...) porque todo lo harían con un simple cambio de palabras (...) que así mismo fue el mundo hecho y hecho el hombre, con palabras, unas y no otras, para así quedarse, y no de otra manera. Hágase, dijo Dios, e inmediatamente apareció hecho. (58)

A partir de este episodio la imaginación del corrector ya convertido en autor, desarrolla el hecho histórico de acuerdo con la negación que introdujo. La novela se desdobra y Raimundo va entrando gradualmente en la trama de su nueva historia: de la palabra pasa a la vida, ya no se percibe más como el “que está siempre del lado de afuera” (285) del texto y, al escribir el nuevo *cerco de Lisboa* por momentos, asume los papeles de sus personajes o recorre los mismos espacios.

## La sombra del traductor

Al releer el discurso del rey Afonso Henriques, contenido en el texto original, el corrector percibe que las palabras del conquistador son más propias de un religioso que de un soldado y “que el discurso es, todo él, de punta a punta, un absurdo”(49). Revisando distintas fuentes, llega a la conclusión de que la versión de Osberno está tomada de la transcripción hecha por un clérigo, que ha convertido las palabras de “este rey Afonso, sin prendas, él, de clérigo (en una) complicada arenga, más bien compuesta a semejanza de los sermones retorcidos que los frailes pronunciarán de aquí a seis o siete siglos, que de los cortos alcances de una lengua que justo ahora empezaba a balbucearse”(50) Es que la versión escrita de su arenga cayó en manos de un clérigo

... cuya propia boca se negaba a articular palabras de tanto sarcasmo, y algunas otras que están pidiendo segunda lectura, por los indicios que parece haber en ella de calumniosa duda sobre el poder divino de cortar, tajar, poder y disponer, de dar y quitar victorias, de hacer que gane uno contra mil. (180)

El círculo de traducciones se multiplica, y la ironía de Saramago traspasa las fronteras de la ficción al parodiar la confusa situación comunicativa que originó, en esos siglos, lo que hoy podría reconocerse como verdad histórica:<sup>3</sup>

3- Con respecto a la problemática personaje / narrador / autor, resulta pertinente escuchar las declaraciones de Saramago quien precisa el sello ineludible de todo autor por encima de la “instancia narrativa”: “Desde mi punto de vista, el narrador es un personaje más de una historia que no es la suya. A veces yo digo que, si pudiera, por lo menos a mis libros les pondría una faja que dijera “¡Ojo!, este libro lleva una persona adentro”. Y esa persona es el autor” (Halperin 49).

Este Rogeiro no conoce una palabra de arábigo ni de gallego, pero en este caso no será impedimento la ignorancia, pues todo el debate (...) se hará en latín, gracias a los intérpretes y a los traductores simultáneos. En latín hablará el arzobispo de Braga, para el arábigo traducirá uno de estos frailes que vinieron (...), después responderá el moro en su lengua, que igualmente otro fraile trasportará al latín, y así sucesivamente, lo que no sabemos es si habrá por aquí alguien encargado de pasar al gallego un resumen de cuanto se diga, para que se vayan enterando del debate los portugueses de una lengua sola. Lo cierto es que, con todas estas demoras, si los discursos les salen largos, vamos a pasar aquí el resto de la tarde. (232).

Mientras tanto, se describe al cronista esperando pacientemente la última versión —siempre por boca de clérigos— para transcribirla con fidelidad, respetando la única fuente que él puede entender. Más adelante generaliza: “Así es como se acomodan los equívocos históricos. Fulano dice que Zutano dijo que Perengano oyó, y con tres autoridades de esas se monta una historia”(51). La verdad del discurso histórico tambalea ante la parodia del episodio. Es por ello que, en la nueva versión del cerco, Raimundo presenta al mismo rey Afonso Henriques aprendiendo latín “bastante para percibir cómo va la traducción” (162).

## Las consideraciones sobre la lengua

La novela presenta numerosas consideraciones sobre el lenguaje y su relación con la realidad. Veamos algunos:

- Raimundo reivindica el valor de la situación comunicacional o del contexto como requisito indispensable para decodificar el sentido de “tópicos, las frases hechas, muletillas, palabras de relleno, sentencias de almanaque, los adagios y los proverbios” (13/4). A fin de valorarlas en su justa medida, el hablante o escritor debería “sumergirse en la noche de los tiempos” cuando ellas se originaron.
- De la anterior consideración surge el problema de los anacronismos de los términos en las fuentes históricas; por ejemplo, la inclusión del término “nao” en un texto del siglo XII. (54). Esta obsesión de todo corrector origina el siguiente juicio de valor:

Es necesario gran cuidado en el uso de las palabras, no empleándolas antes de la época en que entraron en la circulación general de las ideas, bajo pena de que alguien se nos eche encima con inmediatas acusaciones de anacronismo, lo que, entre los actos reprobables de la tierra de la escritura, viene a continuación del plagio. (325)

- Otra observación lingüística es el rechazo al único significado de un término, ya que las palabras esperan en los diccionarios como “otra polvareda cósmica fluctuando, a la espera de la mirada que las irá a fijar en un sentido o en ellas buscará el sentido nuevo” (30). Y más adelante, el narrador critica al corrector que insiste “en el más absoluto sentido de la palabra, si es que alguna palabra puede existir y seguir existiendo llevando consigo un sentido absoluto, para siempre, dado que lo absoluto no pide menos” (43).
- Al comienzo de su relación amorosa con la jefa de Editores, Raimundo no puede dejar de analizar los términos de su amada, tal como se parodia en el siguiente ejemplo:

Por qué me telefoné. No sé si me gusta ese tono. Dé importancia a las palabras, no al tono. Supuse que su experiencia de corrector le habría enseñado que las palabras no son nada sin el tono. Una palabra escrita es una palabra muda, la lectura le da voz. Excepto si se lee mentalmente (...) Soy solo un corrector, hago como hace el zapatero, que se contenta con la sandalia, mi cerebro sabe de mí, yo no sé nada de él. (275)

Afortunadamente, cuando la relación sentimental progresa, Raimundo puede liberarse mentalmente de su obsesiva función y, gracias al amor por María Sara, el protagonista logra alterar su riguroso sistema de decodificación de mensajes, y

...gozando del placer inefable de emplear palabras neutras solo por ellos traducibles a otro lenguaje, al de la emoción, evocadora de sentimientos, pronunciar libro y oír beso, decir sí y entender siempre, oír buenas tardes y entender te amo. (364)

## Contaminación personaje / narrador

A medida que el protagonista escribe libremente el nuevo *cerco* y olvida su función de corrector, el narrador asume el rol de revisor del discurso de su criatura. Por ello, se obsesiona con numerosos ejemplos donde intenta examinar y cambiar términos del acontecer que él está narrando desde afuera. De esta forma, escuchemos cómo el narrador se corrige a sí mismo al aludir al destino de su criatura e inmediatamente aclara al lector: “destino, palabra que es utilizada aquí en el sentido vulgar, de final de viaje, sin derivaciones ontológicas o existenciales” (113). Otros ejemplos: la digresión del narrador sobre el empleo del verbo “mirar” (193), la consideración sobre las ventajas de narrar con un “vocabulario menos contundente” (25), la aclaración sobre un viejo refrán (120), la cristalización del sentido de las fórmulas de despedida (125), o de expresiones habituales para establecer contacto telefónico (273), la objeción ante un mensaje de Raimundo que pueda caer en el vicio de las cacofonías (126), o la aclaración

del origen histórico de “Hay moros en la costa, expresión histórica y popular de una sustancial desconfianza (...) hoy reducida a mera reminiscencia retórica, aunque de alguna utilidad” (252).

Finalmente, observemos la consideración lingüística acerca de la rivalidad entre portugueses y franceses. Esta surge a raíz del empleo por parte del narrador del término *cachecoles*:

...lástima que no se pueda decir manta de cuello, que tampoco sonaba bien, pero en fin, sería portugués de aquí y no como el francés, cache-col, que es el portugués de todas partes, lengua nueva, aunque aún en preparación, sobre todo en las playas del reino de Algarve, pero invadiendo ya poderosamente el reino de Portugal. (184)

## Literatura o Historia

En declaraciones a *Le Monde Diplomatique*, Saramago precisa la intención de la novela. Comienza aludiendo a la circunstancia del reportaje: “No puedo jamás, o pude poquísimas veces, contestar de forma tajante “sí” o “no”. Porque en el mundo real, el “sí” contiene una infinidad de “no”, y el “no” puede contener una infinidad de “quizás” o “parcialmente” (Halperin 69).

Notemos la sintética declaración, donde se da cuenta del valor relativo de toda afirmación lingüística, y la inmediata relación con el episodio ficticio de su novela. Y luego continúa:

Yo escribí una novela que llamé *Historia del cerco de Lisboa* para decir esto. Y tiene que ver justo con lo que estaba señalando antes: con la historia. Cuando el corrector de prensa decide introducir el “no”, que va a derrumbar todo el edificio histórico de una verdad histórica, lo que yo quiero decir es que no podemos seguir afirmando, como si fuera algo que alguna vez ha sido verdad- ni aún así, siempre lo es de una forma relativa-, y hacerlo de una forma tajante. ¿Esto es así? No, esto es así quizás en el momento en que tú lo estás diciendo, pero incluso en ese momento, si tú eres honrado contigo mismo, tienes que decir “¿Pero qué es lo que yo estoy diciendo ¿Que esto es así ¿Es así por qué, para quién? (Halperin, 70)

A la luz de estas declaraciones, resulta interesante cotejar algunos episodios de la novela.

En el primer capítulo, Saramago desarrolla, por boca del narrador, el enfrentamiento entre Literatura e Historia en un sabroso diálogo entre el corrector y el historiador del texto original. Para ello describe el punto de vista de Raimundo, quien intenta convencer al historiador de que “es lite-

ratura todo lo que no es vida” (159). Tal vez la sombra de Borges y la postulación nominalista de la realidad subyacen en estas líneas. Y, originado en este postulado, también el enfrentamiento verdad/falsedad se diluye en la mente del corrector que trata de justificar su acto de rebeldía: “por eso no me sirve de nada buscar respuesta al porqué en la historia que llaman verdadera, tengo que inventar yo mismo otra para que pueda ser falsa, y falsa para que pueda ser otra” (151).<sup>4</sup>

Más adelante, la digresión sobre la problemática filosófica causa/efecto muestra otra arista de la parodia del discurso histórico (138 y ss.)<sup>5</sup>.

Finalmente, la crítica a las fuentes de la Historia reviste en la novela de Saramago numerosos perfiles: uno de ellos es la caricatura del historiador en el momento de redactar su documento sin ningún interés por la proyección de sus afirmaciones en el porvenir (257). La parodia llega a su punto máximo en el capítulo VII, cuando el narrador enumera los vicios de dichas fuentes, entre ellas

las que copiaron, las que lo hicieron mal, las que repitieron porque lo habían oído decir, las alteradas de buena fe, las que de mala fe se alteraron, las que interpretaron, las que rectificaron, aquellas a las que tanto les daba, y también las que se proclamaron única, eterna e insustituible verdad, sospechosas estas por encima de cualquier otra. (145)

De esta forma, el hombre que se aproxima a la historia solo enfrenta versiones subjetivas del acontecer pasado (183). Y, con un giro más de tuerca, o un claro guiño al lector, Saramago remata su crítica afirmando que sobre esas versiones las naciones han construido su historia patria. (209)

## Transponer

Creemos pertinente al enfocar este aspecto, detenernos en la obra artística que origina el segundo aspecto de nuestro ensayo: el grabado de Durero: *El Caballero, la Muerte y el Diablo*.

En primer término, resulta interesante ubicarlo dentro de su contexto de producción.

Entre 1512 y 1514, Alberto Durero estaba a punto de abandonar su actividad artística para incorporarse a la corte de Maximiliano I6. A ese

4- Al respecto, no debemos olvidar el mensaje del epígrafe de toda la novela, extraído del *Libro de los Consejos*: “Mientras no alcances la verdad, no podrás corregirla. Pero si no la corriges, no la alcanzarás. Mientras tanto, no te resignes” (Saramago, 9)

5- Recomendamos al lector interesado en esta problemática, confrontar el concepto de novela como equivalente a todo discurso, incluso el histórico, en el extenso párrafo de página 65.

6- Con respecto a la época de este célebre Emperador, que comprende fines del S XV y comienzos del XVI, Hauser destaca lo siguiente: “El renacimiento del romanticismo caballeresco, con su

período pertenecen sus tres grabados más famosos, sus *Meisterstiche*, titulados *El Caballero, la Muerte y el Diablo, San Jerónimo en su estudio y Melancolía*. Amigo personal de Erasmo de Róterdam y de Martín Lutero, Durero acababa de producir una serie de obras religiosas que “tenían por finalidad, según la antigua tradición germana del grabado, (...) difundir en el pueblo los hechos evangélicos de una nueva y más humana forma” (Fossi Todorow, 6). Es por ello que la crítica ha creído ver en este tríptico una alegoría de los tres tipos de virtudes del cristiano (entendidas según un criterio medieval): la decisión y la actividad –*El Caballero...*–, la teología –*San Jerónimo...*–, y la meditación –*Melancolía*. También ilustraría los tres modos de vida desde el punto de vista de la escolástica: vida según las virtudes moral, teológica o intelectual, respectivamente.

Observemos *El Caballero, la Muerte y el Diablo* con detenimiento.

El grabado presenta de derecha a izquierda en primer lugar la figura del Diablo bajo la forma de un macho cabrío, poseedor de un solo cuerno y un báculo mientras sonríe en una macabra mueca. La parte central está ocupada por la figura del Caballero que avanza sobre su caballo, con una poderosa armadura, munido de su espada y lanza, la cual traza una diagonal que divide la obra en dos. A su lado aparece la Muerte, con gesto amenazante, montada en un caballo agotado, con su cuello rodeado de serpientes, mientras sostiene un reloj de arena. Cuatro elementos más completan la parte inferior del grabado: un reptil indiferente, un perro echado entre las patas del caballo que está realizado con una técnica insuperable, una calavera que se interpone en la senda del jinete y la firma del autor,<sup>7</sup> y un fondo de rocas y árboles desnudos sobre el que se eleva el perfil de una “fortaleza” o castillo cierra el horizonte, aunando la armonía del clasicismo con la frondosidad de un ambiente gótico.

Se cree que *El Caballero, la Muerte y el Diablo* fue inspirado por el siguiente texto de Erasmo de Róterdam, incluido en su *Manual del caballero cristiano (1504)*:<sup>8</sup>

Para que no te dejes apartar del camino de la virtud porque te parezca abrupto y temible, porque tal vez hayas de renunciar a las comodidades del mundo, y porque constantemente

---

renovado entusiasmo por la vida heroica, y la nueva moda de las novelas de caballerías (...), son esencialmente un síntoma del incipiente predominio de la forma autoritaria de Estado (...). Los ideales de vida y los conceptos de virtud caballerescos son la forma sublimada de que revisten su ideología la nueva nobleza (...), y los príncipes, que se inclinan al absolutismo. El emperador Maximiliano es considerado el “último caballero” (...) e Ignacio de Loyola se llama a sí mismo “caballero de Cristo”. (Hauser 63)

7- El monograma con las iniciales de Alberto Durero está precedido por la letra “S”. Por ello los estudiosos creen que este grabado es parte de una serie que debía representar los cuatro temperamentos, e interpretan la “S” como sanguíneo. (Heinzl 36)

8- La crítica también sostiene que posiblemente Durero realizó “El Caballero, la Muerte y el Diablo” indignado y afligido ante los rumores que se habían extendido sobre el supuesto asesinato de Lutero.

has de combatir contra tres enemigos en lucha desigual, que son la carne, el demonio y el mundo, te será propuesta esta tercera norma: todos esos espectros y fantasmas que se abaten sobre ti (...) has de tenerlos en nada<sup>9</sup>

La similitud entre el grabado y las palabras de Erasmo es asombrosa.

Como puede apreciarse en el grabado, la mirada del Caballero no elude su destino –“decisión y actividad” eran las virtudes medievales de todo cristiano. Por el contrario, el personaje se dirige hacia su meta, ignorando los peligros que le acechan o el castillo que se asoma a lo lejos y que representaría el poder. Su figura es viril y serena. Su rostro denota fortaleza, determinación y carácter. Como un verdadero héroe, para el Caballero “no es necesario esperar para emprender, ni tener éxito para perseverar” (de Benoist, 4). Y el jinete se convierte en emblema de las tres virtudes menores subordinadas a la fe: el celo infatigable, la sabiduría y la justicia en el razonamiento. Tal como lo preanuncia Erasmo, los enemigos del Caballero se han afantasmado como verdaderos “espectros”. Destaquemos además que este grabado era el favorito del filósofo alemán Friederich Nietzsche quien lo interpretó en su libro *El nacimiento de la tragedia*, identificando al Caballero con el arquetipo del hombre aislado y sin consuelo que, sin embargo, actúa movido por el Dolor, la Ilusión y la Voluntad.<sup>10</sup>

## La trasposición de Denevi

Pasemos ahora al siguiente texto que nos ocupa. Consideremos entonces el cuento “Un perro en el grabado de Durero titulado *El Caballero, la Muerte y el Diablo*”, del escritor argentino Marco Denevi.

La crítica reconoce como una constante en la obra de Marco Denevi el mensaje ético que encierra su escritura. En el prólogo a *Reunión de Desaparecidos* –el libro donde se encuentra el texto que analizaremos– sostiene que su literatura:

...se propone contar peripecias humanas. Simplemente eso  
(...) Los hombres desde que son hombres, han necesitado sumar a las experiencias propias las experiencias ajenas. Y el

9 Terra.es (en línea) Disponible en: <http://personal.telefónica.terra.es/web/auladefilosofía/arte/dure-ro.htm-7k->

10-En 1870 Nietzsche se lo regaló a Wagner y más tarde, a su amigo el teólogo Overbeck y a su hermana en su boda. Al referirse al grabado escribió: “Aquí un hombre aislado y sin consuelo no podría elegir mejor símbolo que el Caballero con la Muerte y el Diablo, tal como nos lo dibujó Durero (...) La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime” (*Op. cit.*) (en línea) Disponible en: <http://solymoscas.blogspot.com/2007/07/el-caballero-la-muerte-y-el-diablo-el.html> )

único acceso a las experiencias ajenas es la revelación que les proporciona la literatura, que les proporciona el arte<sup>11</sup> (...) Pero por debajo de esa revelación aparentemente desprovista de propósitos didácticos, yace una intención: la de proponer modelos de la realidad, modelos atroces o sublimes del mundo en que vivimos. El papel de la imaginación consiste en desplegar todo el abanico de nuestras posibilidades, y con él delante de los ojos, precavernos contra el mal, proponernos el bien. (Denevi 10)

Para cumplir ese propósito ético, Marco Denevi tal vez haya descubierto en el célebre grabado de Durero una original posibilidad de transmitir su dolorosa crítica a la violencia entre los hombres.

La primera nota que llama la atención al lector del texto “Un perro en el grabado de Durero titulado *El Caballero, la Muerte y el Diablo*”, es el formato del mensaje. Las doce páginas del cuento comprenden una única oración, en el desbordante fluir de la conciencia de un narrador que se presenta como observador fijo del grabado y deja fluir sus pensamientos de acuerdo con el fragmento del cuadro que enfoca. Desde el punto de vista de la enunciación, la técnica empleada es la del monólogo interior indirecto o narrado –predomina la tercera persona– interrumpido por algunas alusiones al presente de la enunciación en primera persona.

En segundo lugar, la jerarquización de la figura del perro por encima de las otras tres: el Caballero, la Muerte y el Diablo, sorprende al lector desde el título. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia narrada, el Caballero, ahora como verdadero personaje literario, se convierte en el centro del monólogo que se va plegando, a su vez, al fluir de su conciencia. De esta forma, el texto comprende tres grandes unidades de sentido:

La figura del Caballero, verdadero protagonista, se presenta desde la introducción como el equivalente a todo guerrero, sin tiempo ni lugar determinado, mientras retorna de alguna de las guerras que asolan al planeta:

...la de los Siete Años, la de los Treinta Años, la de las Dos Rosas, la de los tres Enriques, una guerra dinástica o religiosa, o quizá galana, en el Palatinado, en los Países Bajos, en Bohemia, no importa dónde, tampoco importa cuándo. (Denevi, 115)

Sin embargo, frente a esta aparente idealización, surge un crudo retrato del Caballero, ausente en el grabado:

11-El destacado es nuestro.

...viejo, calvo y flaco (...) tiene la barba crecida, está sucio de polvo, huele a sudor, a sangre y a mugre, sus sobacos alojan piojos, entre los muslos le escuece la piel un sarpullido como una quemadura, a cada rato escupe una saliva verdosa es-triada de filamentos cárdenos (Denevi, 116).

La crudeza de las imágenes nos prepara para un enfoque degradado de la Guerra. Al destruir la visión mítica del Guerrero que subyace en la célebre obra de Durero, el narrador imagina al Caballero maldiciendo el poder de reyezuelos, Papas y Emperadores, discutiendo en una sucia taberna cuando se detiene a reponer sus fuerzas, recordando terribles episodios de horror, proyectando su anhelado descanso cuando llegue a su castillo, enorgulle-ciéndose por sus hazañas frente a la mediocridad de los campesinos que ve a su paso, anhelando la fama que tal vez el poder eclesiástico o político le nieguen, o sintiéndose culpable por haber matado. Incluso, esta temática de la visión degradada de la guerra se acentúa cuando el observador presenta a uno de los soldados mientras fantasea con el hecho de que la armadura del Caballero está vacía y sus compañeros sólo están siguiendo a “una cáscara hueca sin la pulpa del Caballero” o a un “muñeco de fierro”.

De todas formas, la figura central del texto de Marco Denevi es el Caba-llero y no el perro (como anunciaría el título), al igual que en el grabado de Durero. Esta prioridad del personaje tal vez derive de la siguiente declara-ción del escritor argentino:

Me atraen los personajes. A ellos me dedico. Me gusta hacer-los hablar, pensar, moverse, ir y venir. Les descubro dudas, fobias, temores, vanidades, orgullos, tonterías e intelligen-cia. Una vez que los veo vivitos y coleando, me parece que arrastran consigo el diálogo, el paisaje, la psicología y la so-ciología, todo junto. (Denevi, 9)

La segunda unidad de sentido es, precisamente, de índole socio-político. El monólogo encierra una profunda crítica al poder político o religioso que saca provecho de las guerras, pero no interviene personalmente en las contiendas. Es tal vez aquí donde Marco Denevi concentra la actualidad de su mensaje.<sup>12</sup> Y el narrador despliega la metáfora de la Guerra como un juego de ajedrez, donde reyezuelos, Papas y Emperadores:

---

12-La visión de Marco Denevi coincide con la realidad histórica del Siglo XVI, época de Alberto Durero, tal como está descrita por Maurice Crouzet: culto del héroe, enfrentamientos de naciones, rivalidades señoriales, lucha de clases, la guerra perpetua, el poder papal, el imperialismo europeo, etcétera. (En Crouzet 107 y ss.). Todos estos ítems son transferidos de alguna forma a la realidad presentada en el monólogo.

...jugarían a distancia, cada uno encerrado en una ciudad, en una fortaleza, en un palacio, hasta que, terminada la partida, saldrían el uno al encuentro del otro y se estrecharían las manos como buenos contrincantes y repartirían las comarcas... (Denevi, 121)

Como se ve, cobra relieve la hipocresía en las relaciones políticas y la crítica al orden jerárquico. Por ello, el monólogo alude a la cadena de poder característica de la última Edad Media –momento histórico que el grabado de Durero reproduce–, al colocar al Caballero por encima de los campesinos y por debajo de reyezuelos, Papas y Emperadores. Todos se ignoran mutuamente, pero en la cima de la escala social surge la figura de Dios que, en un giro propio de Borges, quizás “no mire, quizás Dios no vea este tablero y el sacrificio de las piezas no sirva, delante de Dios, de nada”. De esta forma, Dios envuelve a todos los hombres en una férrea red –que a esta altura del relato se convierte en metáfora de la Vida– que los atrapa, sea cual fuere su condición social. Y un hondo escepticismo tiñe el final del texto.

La tercera y última unidad de sentido es la figura del perro, que da título al texto, y está presentado tal como Durero lo trazó, enredado entre las patas del caballo. No obstante, su imagen estática cobra vida en esta transposición de Marco Denevi y el observador destaca que el perro, que ignora el significado de las Guerra, se eriza y “comienza a aullar lúgubremente” pues

...ha olido alrededor de la armadura el tufo de la muerte y del infierno, pues el perro ya sabe lo que no sabe el Caballero, ya sabe que en la ingle del caballero una buba ha empezado a destilar los jugos de la peste negra y que la Muerte y el Diabolo aguardan al Caballero al pie de la colina para llevárselo con ellos. (Denevi, 125)

Y el ladrido del perro que cierra el texto es confundido por el Caballero con el ladrido de la Muerte.

De esta forma, Marco Denevi retoma los motivos centrales del grabado de Durero y enlaza a los verdaderos protagonistas en su visión esperpéntica de la realidad que, como ya había anunciado al comienzo del texto, puede aplicarse a todos los enfrentamientos armados de la Historia. Por otra parte, en repetidas oportunidades el observador/narrador alude al presente de la enunciación con la palabra “ahora”, intentando entablar un verdadero diálogo con su personaje:

...pero el caballero jamás leerá lo que ahora escribo y ya llega al pie de la colina, feliz con la esperanza de que su valor haya entretejido la red en la que caiga la mosca Papa, la mosca Emperador, feliz con la esperanza de que Papas y Emperadores hayan entretejido la otra red en la que caerá la mosca Dios... (Denevi, 126)

Sin embargo, el encuentro entre el autor y el Caballero se realizará fuera del Tiempo, en la eternidad de la obra de Arte, sea esta plástica o literaria.

## **La versión de Anderson Imbert**

El texto de Anderson Imbert podría inscribirse dentro de los cuentos folklóricos tradicionales donde se entrecruzan con los elementos del grabado: el caballero, una doncella huérfana, una nodriza atenta, un padre comandante del ejército prusiano que muere en combate, salamandras, bosque oscuro, castillo de la verdad. El autor enfoca los cinco personajes del grabado, pues a los del título se agregan el caballo y el perro, y los convierte en actantes de una historia donde, además, surgen los temas de pasión, incesto y muerte.

El cuento está dividido en dos entradas. En la primera parte, el padre de la joven enseña a su hija las virtudes cristianas a partir de la explicación del grabado de Durero. Brígida idealiza al Caballero, cuyo rostro le recuerda al de su padre, muerto en 1806. En la segunda parte, la figura del Caballero salta de la imagen del grabado a la realidad del bosque de Prusia donde la joven vaga melancólica y triste. Allí el Caballero –que avanza de perfil– se desvía de la conducta esperada de acuerdo con los tres siglos de apreciación del grabado, y “contempla con admiración a la doncella” (642). El encuentro despierta su pasión, por lo que acepta la corrupción del Diablo y penetra esa noche en la alcoba de la joven para poseerla. Sin embargo, la Muerte interviene en la figura del aya que acude a salvarla y apuñala al Caballero.

Como vemos, el grabado originó una historia de corte tradicional. Una cierta originalidad surge en el texto en la visión del Caballero que contrasta notablemente entre la primera parte –visión idealizada– y la segunda –visión degradada. Ambas responderían a un distinto perfil de la presentada por Marco Denevi. El juego del cuento de Anderson Imbert apunta solo al rechazo de la visión mítica del miles christianus de Erasmo y carece de proyección en el tiempo.

## Del grabado al poema

Por último, enfocaremos el poema de Jorge Luis Borges titulado “Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*, dividido internamente en dos instancias numeradas (Borges, 1007). El texto fue incluido por su autor en su libro *Elogio de la sombra*, publicado en 1969. En su prólogo, Borges alude expresamente a dos notas de su obra:

Este, escribí, es mi quinto libro de versos. Es razonable presumir que no será mejor o peor que los otros. A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética. (Borges, 975)

Y a continuación analiza su preferencia por el “cuidado de la ética” que cree descubrir en las “naciones protestantes”. Tal vez llevado por esta preocupación moral, y sintiendo el peso de los años, Borges eligió el grabado de Durero cuyo simbolismo y mensaje ético ya hemos analizado<sup>13</sup>. Asimismo, la interpretación de Nietzsche, quien precisamente analiza el grabado y toma al Caballero como símbolo del “hombre trágico”, pudo haber influido. Tampoco debemos olvidar la admiración del autor argentino por el hombre de acción, germen de su tratamiento del culto al coraje<sup>14</sup>, y la tensión literaria del clásico enfrentamiento entre las Armas y las Letras. Por todo ello, resulta pertinente justificar la elección de Borges de este particular grabado del pintor alemán, cuyo título incorpora en su lengua original

Analicemos el primer poema. Se trata de un soneto clásico que presenta internamente dos unidades de sentido. La primera unidad abarca los dos cuartetos y en ellos el poeta describe el grabado centrando su atención en los tres personajes del título. Notemos que incorpora la idea de crueldad al caballero que avanza, como lo sugiere el grabado “imperturbable”. El segundo cuarteto enfoca “la caterva obscena” formada por el Demonio “de serviles ojos” y la Muerte a quien caracteriza como “el blanco anciano de reloj de arena”. Con los tercetos comienza la segunda unidad de sentido en que el “yo lírico” se dirige al Caballero para alabar su valentía:

13-En su poema “Yesterdays”, hacia el final de su vida, Borges se define a sí mismo aludiendo al grabado de Durero: “Soy la errónea memoria de un grabado/ que hay en la habitación y que mis ojos,/ hoy apagados vieron claramente: / El Jinete, la Muerte y el Demonio” (Borges: 1989, 312). Observemos la persistente influencia de la obra en su visión del mundo.

14-Cfr. al respecto el capítulo de nuestra autoría “Borges y el culto al coraje” en *Borges, paso a paso* (Zwanck 47 y ss.).

Caballero de hierro, quien te mira  
Sabe que en ti no mora la mentira  
Ni el pálido temor. Tu dura suerte  
Es mandar y ultrajar. Eres valiente  
Y no serás indigno, ciertamente,  
Alemán, del Demonio y de la Muerte.

Como vemos, predomina la exaltación de la figura del jinete cuya temeridad y capacidad de mando aseguran su victoria sobre sus espectrales adversarios. El mensaje tradicional del enfrentamiento entre las fuerzas del Bien y del Mal cierra el soneto desde un enfoque ético.

No obstante, el poema se desdobra en una segunda “versión”,<sup>15</sup> en la que Borges transfiere los elementos del grabado de Durero a su propia realidad. El Caballero se desprende de su contexto renacentista y penetra en la vida del poeta actualizando su mensaje a través de los siglos. La eternidad del Arte así lo permite.

Para transmitir esta vivencia, Borges mantiene el clásico endecasílabo, pero extiende el soneto anterior en una única estrofa de 22 versos. Comienza presentándose como un poeta que enfrenta una disyuntiva metafísica: tomar las armas frente a la adversidad o solamente sufrir sus embates. La similitud con el célebre monólogo de *Hamlet* es notoria:

Los caminos son dos. El de aquel hombre  
De hierro y de soberbia, y que cabalga,  
Firme en su fe, por la dudosa selva  
Del mundo, entre las befas y la danza  
Inmóvil del Demonio y de la Muerte,  
Y el otro, el breve, el mío.

El contraste entre la figura del Caballero, con todos los atributos otorgados por Durero, y el poeta, prepara al lector para una consideración aún más profunda. A continuación, Borges intenta recordar la primera visión del célebre grabado preguntándose dónde y cuándo “descubrieron/ mis ojos la fantástica epopeya,/ el perdurable sueño de Durero”. Notemos el carácter onírico o de pesadilla que el poeta otorga a la obra. En efecto, esta obsesión lo lleva a aludir a los tres personajes del grabado mientras “me buscan, me acechan y me encuentran”. Y el poeta despliega la imagen de la Muerte que “a mí, no al paladín, exhorta”, y cuya clepsidra “mide mi tiempo, no su eterno ahora”. Esta última consideración sobre el tiempo de la obra de arte –“su eterno ahora”– lleva a Borges a concluir el poema desplegando la superioridad del Caballero por encima del poeta que, como

15-Este poema forma parte de un grupo especial de textos duplicados que se desdoblan reflejándose sobre sí mismos y a los que hemos denominado la “literatura (de Borges) en espejo”. Cfr. el libro de nuestra autoría Posdata a la escritura contemporánea .

todo ser humano “ser(á) la ceniza y la tiniebla “ pues “habr(á) alcanzado (su) término mortal”. Un eco del clásico *tempus fugit* resuena con un profundo acento existencial y se entremezcla con los términos “vejez y ética” ya aludidos en el prólogo del libro de poemas. Por el contrario, el Caballero “proseguirá (...) imperturbable, imaginario, eterno”. Destaquemos la profundidad de los tres adjetivos seleccionados por el poeta para su último verso: el primero, “imperturbable”, coincide con la percepción visual del personaje de Durero; el segundo “imaginario”, juega con la noción de la inconsistencia del arte enfrentado a la realidad (el poeta le ha dicho al Caballero: “tú, que no eres”), y el tercero, “eterno” refuerza la perdurabilidad del hecho estético que es percibido en un tiempo fuera de todos los relojes. El mensaje ético de la primera “versión” de este doble poema se desplaza así a una consideración metafísica sobre el ser humano y la obra de Arte.

## Conclusión

Si bien el grabado de Durero *El Caballero, La Muerte y el Diablo* ha originado a partir del siglo XVI numerosas obras, nos hemos detenido en tres textos pertenecientes a la literatura argentina contemporánea. Anderson Imbert, Borges y Denevi se han conmovido con el mensaje simbólico del grabado y han reaccionado de acuerdo con sus experiencias personales, sus contextos y sus postulaciones de la realidad. Las tres obras se enfrentan, estrechando o distanciando sus semejanzas.

Desde el punto de vista formal, el desborde de la única oración de doce páginas del cuento de Denevi contrasta con la forma cerrada del soneto y la suma de clásicos endecasílabos de los poemas de Borges.

La narración fluida de Denevi, la acotada de Anderson Imbert y el hondo vuelo lírico de Borges preanuncian un distinto enfoque del mensaje del pintor alemán. Si bien los tres autores jerarquizan la figura del Caballero por sobre las otras (el título de Denevi que alude al perro no alcanza a desmentir esta característica), creemos que el sentido de sus obras difiere. En la historia de Anderson, la trama del cuento apunta a una clara desmitificación del héroe tradicional. En el texto de Denevi, el Caballero lleva al narrador a proyectar su mensaje al futuro, delineando su honda preocupación por la perduración de una única guerra, a través de los siglos, y su crítica al poder político. Y en los poemas de Borges, el grabado de Durero conduce al poeta a añorar el pasado, evocando con nostalgia el ideal caballeresco. No obstante, también su reflexión se orienta hacia el presente, al acentuar la caducidad del hombre con un sesgo existencial.

Cuatro obras, cuatro textos que dialogan entre sí en un rico intercambio de significaciones y mensajes, gracias a la estrecha relación entre Arte y Literatura.

## Obras citadas

- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, “El Caballero, la Muerte y el Diablo”, en *El anillo de Mozart. Narraciones Completas*. Vol. II. Buenos Aires: Corredor, 1990.
- BORGES, JORGE LUIS, “Ritter, Tod und Teufel”, en *Elogio de la sombra. Obras Completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- “Yesterday”, en *La Cifra. Obras Completas*. Vol. II. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- CROUZET, MAURICE, *Historia general de las civilizaciones*. Vol. VI. Barcelona: Ediciones Destino, 1974
- DENEVI, MARCO, “Un perro en el grabado de Durero titulado *El Caballero, la Muerte y el Diablo*”, en *Reunión de desaparecidos*. Buenos Aires: Macondo Ediciones, 1977.
- DE BENOIST, ALAIN, *El retorno de lo trágico*. Trad. de Santiago Rivas. (En línea) Disponible en: <http://es.geocities.com/sucellus24/3028.htm>
- FOSSI TODOROW, MARÍA, *Durero*, Buenos Aires: Viscontea, 1978.
- HALPERIN, JORGE, *Saramago: conversaciones con Jorge Halperin*, Buenos Aires: Le Monde Diplomatique, edición Cono Sur, 2003.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.
- HEINZL, BRIGITTE. *Durero*. Trad. J. Guerrero Lovillo. Barcelona: Toray, 1969.
- <http://solymoscas.blogspot.com/2007/07/el-caballero-la-muerte-y-el-diablo-el.html>
- <http://personal.telefónica.terra.es/web/auladefilosofía/arte/durero.htm-7k>
- PASTERMAC, NORA. José Saramago, *Historia del cerco de Lisboa. Estudios*. Filosofía-historia-letras. Invierno 1993-1994. Centro de Lenguas, ITAM. [http://biblioteca.itam.mx/estudio/letras35/rese1/sec\\_1.html](http://biblioteca.itam.mx/estudio/letras35/rese1/sec_1.html)
- SARAMAGO, JOSÉ, *Historia del cerco de Lisboa*. Trad. de Basilio Losada. Madrid: Ediciones Punto de Lectura, 2008.
- ZWANCK DE BARRERA, MARÍA ISABEL, *Borges, paso a paso*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2006.
- *Posdata a la escritura contemporánea: Borges, Saramago y otros autores*. Buenos Aires: Editorial Ancora, 2008.