

Teresa Aveleyra

DE EDIPO AL NIÑO DIVINO

*Algo sobre "el difícil diálogo entre
literatura y psicoanálisis"*



801
A9491d

El Colegio de México

DE EDIPO AL NIÑO DIVINO

Algo sobre “el difícil diálogo entre literatura y psicoanálisis”

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE

**ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XV**

DE EDIPO AL NIÑO DIVINO

Algo sobre “el difícil diálogo entre literatura y psicoanálisis”

Teresa Aveyra-Sadowska



EL COLEGIO DE MÉXICO

Ilustración de la portada: **ARIEL**

La tempestad, de Shakespeare de Edmundo Dulac.

Tomado del libro: *Dulac* Peacock Press / Bantam Book, 1975.

Primera edición, 1986

D.R. © El Colegio de México

Camino al Ajusco 20

10740 México, D.F.

Impreso y hecho en México / *Printed in Mexico*

ISBN 968-12-0346-1

A la memoria de mi padre, cuyos valores son los míos

México, 1984

“EDIPO. “. . . *el niño*, al que dio a luz. . . ¿ella te lo entregó?

PASTOR. Sí. . .

EDIPO. ¿Para qué?

PASTOR. Para que yo lo matara [pero] me sentí lleno de lástima por *el niño*. . .

. . .

MENSAJERO. Y fue entonces cuando yo pude salvarte la vida. . . te quité el garfio que traspasaba tus tobillos.

EDIPO. ¡Ah, marca afrentosa que traigo desde la cuna!

. . .

CORO. Mirad hoy a Edipo. . . ¡Mirad *a qué abismo lo precipitó el destino!*”

SÓFOCLES

“El complejo de Edipo significa en *el niño* —habitualmente a partir de los dos años, a veces antes— una combinación de amor genital hacia el progenitor del sexo opuesto y celos y deseos de muerte hacia el progenitor del mismo sexo. . . En el período culminante de este complejo, todo niño debe experimentar, forzosamente, desengaños y heridas.”

FREUD

“ . . . tú eres el *niño eterno*, el más hermoso que puede verse desde lo alto del cielo. . . por dondequiera que pasas. . . los címbalos de hueco bronce resuenan y canta el largo cálamo de la flauta de boj”.

OVIDIO

“*El niño* arquetípico. . . es el abandonado, el rechazado y, al mismo tiempo, el *divinamente poderoso*; es el principio insignificante e incierto y el final triunfante. . . El *niño eterno* en el hombre es. . . un imponderable. . . significa la más alta realización de sí mismo.”

JUNG

ADVERTENCIA A *PRIORI*
Y RECONOCIMIENTO
A *POSTERIORI*

A diferencia de los muchos estudios que hoy suelen escribirse sobre el tema indicado en su título, este ensayo no se dirige a especialistas; intenta llegar a los más y no a los menos y aspira a conseguir lectores muy diferentes de aquellos que —como sonríe Albert Béguin— “se dedican de preferencia a verificar la documentación de las obras que ‘leen’”. Minimizo, pues, el aparato metodológico, pero conservo y doy a mis amigos libros y a mis llanamente amigos el crédito y la gratitud que les debo por su estímulo y por su contribución a mi propio pensamiento. Aquí sólo menciono a los segundos, amigos “de carne y hueso”: Antonio Alatorre, Aurora Babb, Alejandro Cuevas Sosa, Francine Richard, Penny Richardson, Eduardo Riojas Leal, Ignacio Sierra Macedo, Janina Szmidtowa, Rodney Williamson. . . No puedo dejar de mencionar la ayuda que me han prestado mis experiencias de psicoanalizada y “psicoanalizante” —que no psicoanalista—, así como mi caudalosa vida onírica. Quizá tengo que aclarar, por último, que he traducido sin escrúpulo las citas tomadas de libros escritos en lenguas extranjeras. Después de estas palabras, creo que ya no debo más que algunas disculpas a los verdaderos científicos de los estudios literarios y a los muchos que —como Unamuno— son enemigos de que se hagan “psicologiquerías” con la literatura. Ofrezco esas disculpas con la mano tendida y, en ella, el corazón.

Por otra parte, debo mencionar que, seca ya la tinta del punto final de este ensayo, he descubierto un libro de 1982 que me obliga a reconocer lo extremo de ciertas apreciaciones mías sobre el psicoanálisis freudiano ortodoxo que, en alguna parte, llegaré a llamar “ceñudo” (quizá por influjo de la única “versión” del rostro de Freud que nos invade en carteles, portadas de libros y revistas y hasta señales para libros y folletos de algún congreso especializado). En *Freud y el alma humana*, Bruno Bettelheim, psicoanalista alemán residente en Nortea-

mérica, dice: “Las traducciones inglesas de los escritos de Freud son seriamente defectuosas en aspectos importantes y han conducido a conclusiones erróneas, no sólo sobre Freud en cuanto hombre, sino también sobre el psicoanálisis. Esto es igualmente cierto en el caso de la prestigiosa *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*.” Dado que, por desconocimiento de la lengua alemana, tales “traducciones defectuosas” han sido mi fuente, y dado que Bettelheim logra convencer de la importancia de sus defectos para una cabal comprensión del pensamiento freudiano, no tengo reparo en reconocer mis equivocaciones. . . hasta donde éstas lleguen.

INTRODUCCIÓN

A quien me dio albergue y recado de escribir,
a la vista de las cumbres del Canigó

PERPIÑÁN, 1980

“ . . .yo que, por flaqueza de memoria, con frecuencia recojo citas sin recordar su origen, puedo, sin embargo —con sólo medir mi propia capacidad— saber que mi tierra no es capaz de producir esos frutos”.

MONTAIGNE

Me parece conveniente entrar en materia mediante una historia —historieta quizá— de la fortuna que ha tenido, en nuestro mundo occidental, la imagen simbólica.

El símbolo, “expresión lingüística de doble sentido que requiere una interpretación” (Ricoeur), “bisagra de una ambivalencia” (Bachelard), “libertad creadora de un sentido” (Durand) ha sido objeto de respeto y culto en las civilizaciones orientales, ya que procura un conocimiento global, súbito e iluminador, para el cual, en Occidente, no hubo inconveniente mayor hasta el advenimiento de la “revelación” judeo-cristiana. En efecto, ese conocimiento por el símbolo no es nunca objetivo, es siempre indirecto, siempre ambivalente o plurivalente, siempre ambiguo: demasiado peligroso para cualquier dogmatismo. Por ello, a partir de la institucionalización de la Iglesia católica, empezó a sufrir una grave persecución. Las Sagradas Escrituras —explosión tantas veces deslumbrante del sentido indirecto— requirieron de inmediato la exégesis inconvencible de la patristica que, entre otras muchas cosas, convirtió en “Dios y el alma elegida” a los amantes sin par del *Cantar de los cantares*. Esto, por citar sólo un ejemplo magno y prototípico.

Sin embargo, durante los tres primeros siglos del catolicismo, se le colaron por ahí los gnósticos, herejes que pretendían tener un conocimiento iluminativo y directo de Dios y de lo divino. Tales gnósticos —que, por supuesto, se permitieron también su propia interpretación de los textos sagrados— mantuvieron viva la imagen simbólica hasta que, definitivamente aplastados por Ireneo en el siglo III, tuvieron que dejarla caer —como a la princesa de los cuentos infantiles— en prolongada hibernación. Digo hibernación porque el símbolo —que pertenece a la naturaleza humana misma— no puede ser aniquilado por

ninguna persecución. ¿Quién, pues, lo preservó durante 1 700 años, entre el golpe dado a los gnósticos y el explosivo despertar de la imagen simbólica debido al descubrimiento freudiano del inconsciente? La respuesta de Jung (que soslaya el movimiento romántico) es tajante: lo preservaron los alquimistas, los *verdaderos alquimistas*, no simples manipuladores de hombres y de cosas en busca de la piedra filosofal, de la panacea, del agua de la eterna juventud, del oro material. . . , sino filósofos —tal nombre se daban a sí mismos— autores de una filosofía que, dada la circunstancia medieval, tenía que ser necesariamente hermética y estar expresada a través de un complejo simbolismo que, muchas veces, consistía en las acciones mismas ejecutadas entre sus hornos, sus retortas y sus matraces. La alquimia, ya desde la caída del imperio romano, era en Occidente un cuerpo de doctrina que se manifestaba simbólicamente. Es más, según Jung, fueron los alquimistas gnósticos —porque hubo continuidad entre ambos— los que empezaron a estudiar los arquetipos de que él hablaría mucho más tarde. En el Siglo de las Luces, la química científica vendría a desplazar a la alquimia, no sin recibir de ella prácticas aportaciones. La filosofía alquímica había muerto.

Volviendo a la Edad Media, hay que precisar que no sólo la religión, sino todo el saber laico occidental, basado en la explicación unívoca del universo, trató de acabar con el “oscurantismo” de lo simbólico. La escolástica del siglo XIII, apoyada en Aristóteles y reforzada en el XIV por el pensamiento de Guillermo de Ockham, “doctor invencible”, exaltó el signo a expensas del símbolo. Éste, devaluado cada vez más, siglo tras siglo, llega en el XVII a resistir a duras penas el ataque del cartesianismo; y del positivismo comtiano en el XIX.¹ Parece llegado el triunfo definitivo del sentido directo sobre el sentido indirecto, de la verdad científica sobre la facultad imaginativa.

Así las cosas, en 1900 aparece la freudiana *Interpretación de los sueños*, que “descubre” la existencia del inconsciente humano y la vi-

¹ Parcialmente simultáneo a la Ilustración y al positivismo, el movimiento romántico alemán, primero en sus poetas y luego en sus pensadores, reivindicó —en línea tangencial a la que vengo siguiendo— la vitalidad de la imagen, del onirismo, de un notable precedente del inconsciente psicoanalítico, más bien en el conocimiento cuasimístico y hasta de un *inconsciente romántico*. Este viene a ser un sentido junguiano. Por ejemplo, para el pintor y teórico Carl Gustav Carus, que incursionó en el campo de la psicología como ciencia del alma, existe un *inconsciente absoluto o general* y un inconsciente relativo, es decir, un sector de la vida *personal* que, llegado alguna vez a la conciencia, vuelve a ser, temporalmente, inconsciente, para volver a aflorar y a sumergirse en etapas variables e imprevisibles (Cfr. *Psique*).

tal importancia de los símbolos, de las imágenes, de las fantasías que lo pueblan. El símbolo perseguido toma revancha e inunda el Occidente —que había querido aniquilarlo— bajo la forma de fantasmas morbosos, imágenes oníricas, visiones pansexualistas, fantasías delirantes. . . El genial descubrimiento de Freud ha traído una fructuosa liberación del símbolo; liberación que ha de repercutir fuera del ámbito de la clínica y, especialmente, en el del arte; pero ese símbolo recién redivivo recae aún dentro de la sistemática intelectualista, determinista y evolucionista, propia de un positivismo tardío. Está, por lo tanto, reducido a síntoma clínico de lo que es, para Freud, la enfermedad universal, el llamado complejo de Edipo: amor sexual de todo infante por el progenitor del sexo opuesto, sumado al deseo de matar al del propio sexo.

Para restaurar el símbolo como autónomo —ni reducido ni determinado— no queda más camino que el de la heterodoxia. Esta heterodoxia está personificada, en un primer momento, por Jung quien, partiendo de la psicología misma, devolvió a la imagen simbólica su significado espiritual.² En lo fundamental y genialmente descubierto por Freud sobre la existencia del inconsciente, Jung es fiel a esa ortodoxia, pero a lo largo de la caudalosa, asistemática y a veces desconcertante exposición de su “psicología analítica” —ya no psicoanálisis— va revelando cuánto —en el aspecto que me ocupa— lo separa de su predecesor: la imagen simbólica, reducida por Freud a signo-síntoma de enfermedad, se reconoce como símbolo y se interpreta como sentido espiritual del instinto natural humano. Tal símbolo puede brotar del inconsciente individual (referido a lo parental, a experiencias infantiles o posteriores) o del *inconsciente colectivo* de la humanidad, heredado por cada ser humano. Los símbolos del *inconsciente colectivo* o *arquetipos* son múltiples, plurivalentes, proteicos; si bien Jung y los junguianos insisten en algunos fundamentales: el *Animus* (principio masculino para la mujer), el *Anima* (principio femenino para el hombre), la *Madre arquetípica*, el *Viejo Sabio*, la *Sombra*, el *Sí mis-*

² Tal vez lo conseguido por Jung —y por otros después de él— en este aspecto, necesitó la apertura del camino trazado por la filosofía de Ernst Cassirer, para quien “lo simbólico” —así lo llama— es el común denominador de todas las maneras de conocer: nada puede aparecer al hombre como presentado, sino como re-presentado, es decir, analogizado. “El conocimiento humano es, por su naturaleza, simbólico”, y la enfermedad mental consiste, precisamente, en una pérdida o disminución del poder de analogizar, en un trastorno de la re-presentación, en el que los símbolos se desimpregnan de su sentido.

mo. . . Cabe aquí el caudaloso simbolismo alquímico, que Jung estudió en profundidad y que proviene de arcaicas etapas de la historia del hombre.

Desde otro punto de vista, Jung declara que símbolos y arquetipos tienen significados tanto sexuales como no sexuales, que pueden estar revelando represiones de toda clase, en una gama tan vasta como lo piden todas las innumerables liberaciones que requiere el equilibrio psicofísico del ser humano en general y de cada hombre en particular (desde, por ejemplo, la incapacidad de transformar el *anima* en una mujer concreta para una relación psicosexual real y sana, hasta las autocensuras que impiden a un hombre *vivir* y a un artista *crear*).

Además, el símbolo es un *mediador* entre el inconsciente (la imagen) y el consciente (el sentido de esa imagen), de cuya mediación depende que ambos “se encuentren”, se unifiquen en un estado que significa no únicamente salud mental sino más que eso: realización del hombre en todas sus capacidades. Esto pretenden lograr, tras lo que llaman “proceso de individuación”, los terapeutas de la psicología analítica junguiana. Intentan lograrlo, sin destruir los impulsos naturales ni conscientes ni inconscientes, ya que el símbolo-arquetipo es no sólo *mediador* sino *conciliador*: conduce a una conjunción en la que se conservan —en lo que tienen de positivas— las potencialidades contradictorias.

La heterodoxia que parte de Jung permite romper la monótona univocidad de las interpretaciones freudianas: todo objeto protuberante o alargado es símbolo fálico, todo objeto cóncavo, perforado o bipartito es símbolo sexual femenino; todo temor en el niño es miedo a la castración, toda ansiedad en la niña es envidia del pene; toda ablación o simple corte representa asimismo castración. . .

Respecto a esto último, traigo a colación un ejemplo de interpretación de la junguiana Marie Louise von Franz: en un cuento de hadas (según von Franz “el cuento de hadas es más esencialmente analizable que el mito”) el héroe ha sido acompañado en todas sus andanzas, como “animal ayudante” (Propp), por un zorro. En el momento crítico de la narración, el héroe recibe la orden ineludible de cortar a su compañero las patas y la cabeza. No obstante su repugnancia, ejecuta la doble mutilación y, después de ella, el zorro se transforma en un príncipe que ha sido así liberado por su amigo. En hermenéutica junguiana, “cortar las patas” del símbolo zorro es *detener* una proyección psíquica, no dejarla escapar. Es seguir la regla del respeto debido a nuestros sueños o fantasmas que debemos, a toda costa, preservar y

analizar. “Cortar la cabeza” es anular la astucia zorruna, es vencer la calidad escurridiza del símbolo que evade ser identificado (Freud hablaría aquí de la “resistencia” del paciente a reconocer tal o cual cosa. . .). Cortar es también disecar, ver cómo está hecho algo, llegar a la esencia de un símbolo para aprovechar sus virtualidades: aquí se descubre que el símbolo “zorro” era, en realidad, el símbolo “príncipe”, el *Sí mismo* del héroe, arquetipo de una “perfección” alcanzada, de un “proceso de individuación” consumado.

Otro resultado de la heterodoxia inaugurada por Jung es hacer posible el reconocimiento de múltiples complejos que —no tan respetables como el Edipo— son mucho más amenos. Por ejemplo: Filemón y Baucis, el anciano matrimonio unido hasta la unidad y premiado por los dioses con la metamorfosis en dos árboles cuyas ramas se entrelazan, bien pudiera ser el complejo de tantos matrimonios (hetero u homosexuales) absolutamente simbióticos; las amazonas nos darían el complejo *ad hoc* para ciertas feministas del subdesarrollo; Atalanta, corredora sin par que desafía a los hombres sabiendo que su propia indefectible victoria ha de costarles la vida, simboliza el mismo complejo, agravado por su carácter individual; Eco, la ninfa que repite sin cesar y hasta el fin el nombre de Narciso, conviene a tantas mujeres (ninfómanas o no) para quienes la vida sin el hombre anula toda posible realización personal; Clitoris, doncella hermosísima pero tan pequeña que, para amarla, Zeus tiene que transformarse en hormiga es símbolo de aquellas mujeres cuyo complejo consiste en sentirse disminuidas como tales; Narciso admite posibilidades de interpretación menos sombrías que la freudiana; Anteo, el contendiente de Hércules que sólo pegado a su madre, la Tierra, siente confianza para combatir, nos daría una variante no desdeñable del Edipo. Glauco, el pescador que, atraído por el mar, se convierte en deidad oceánica, dejaría de ser otro Edipo, regresivamente sumergido en el líquido del útero materno. Sería, por el contrario (conforme a tantos rituales primitivos en los que la inmensión ha de multiplicar el potencial de vida), el hombre que busca el simbólico baño alquímico del que surgirá la piedra filosofal que engendra el oro, símbolo de *Sí mismo*, de la personalidad constituida.

La apertura junguiana es, tal vez, excesiva, demasiado optimista, conducente a una “mística” en la que no se distinguen con claridad los límites entre la imagen morbosa y la imagen sana y realmente productiva. Sin embargo, para mis fines —que están lejos de la clínica— representa un camino hacia lo literario, con posibilidades de una her-

menéutica menos restringida. Dentro de esta tónica trabajan y publican los miembros del “Instituto Carl Gustav Jung” de Zurich; si bien sus estudios, en general, más aprovechan la literatura para la psicología, que lo contrario.

Por eso me complace mencionar, de inmediato, a Gaston Bachelard. Brotado del pueblo en Bar-sur-Aube, fue cartero rural que, mientras llevaba a sus convecinos, a través de la hermosa llanura de ese río, “la carta nuestra de cada día”, iba afianzando su vocación de filósofo autodidacto. Llegó, tardamente, a ser maestro de física y química en el colegio de su ciudad natal, ganó unas oposiciones que lo hicieron Agregado en Filosofía, se doctoró en letras y, a los 56 años, ingresó a la Sorbona como profesor de Historia y Filosofía de las Ciencias. Durante toda esa larga trayectoria, recibió la influencia decisiva del psicoanálisis. Las obras de Freud y Jung, leídas en profundidad, tuvieron función de enlace entre su formación científica y su acercamiento cada vez mayor a la poesía. Mencionaré tan sólo el año de 1938 (dos antes de su ingreso a la Sorbona) en el que publica dos libros: *La formación del espíritu científico: contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo* y *Psicoanálisis del fuego*. El segundo pretendía ser el iniciador de una tetralogía cósmica (fuego, aire, agua, tierra) en la que Bachelard demostraría rigurosamente lo planteado en el primero. Pero el hecho es que —aunque, efectivamente, escribió sendos libros sobre los otros tres elementos aristotélicos— a partir de esa fecha, se descubre y desarrolla cada vez más su capacidad de aprehender la imagen dinámica que brota de una *contemplación peculiar de la materia*, es decir, la *imagen poética*.

Bachelard es otro optimista de la imagen simbólica, pero su optimismo es más justo y moderado: distingue claramente entre los símbolos del sueño fisiológico o de la fantasía morbosa, y aquellos otros que proceden de una auténtica creación poética y que son las “hormonas de la energía espiritual”. Hombre regido por la sensibilidad, que ha saltado de la física a la metafísica, para quien precisamente “la poesía es una metafísica instantánea”, desarrolla lo que puede llamarse una crítica arracional, tan necesaria para enfrentarse a la esencia misma del fenómeno poético. Podría ser suyo el comentario humorístico de Pierre Emmanuel: “Analizar intelectualmente un símbolo es como pelar una cebolla para encontrarla” (*Consideración del éxtasis*).

Una palabra más: así como para Jung, el arquetipo del *Sí mismo*, del ser humano en su plenitud psíquica, suele manifestarse en el

símbolo “Niño”, para Bachelard, una Infancia trascendente, continuamente revivida, es nuestro destino y la meta de toda vejez sana, fortalecida por “las hormonas de la energía espiritual”. Y concluye que el psicoanálisis debería ser ejercido por los viejos. Desarrolla plenamente estas ideas en *Poética de la ensoñación*, libro escrito a los 76 años, donde dice: “. . . la infancia deja en nosotros un principio de vida profunda, de vida siempre abierta a la posibilidad de reiniciaciones”. Dos años más tarde, la muerte hace caer de su mano la pluma con que escribe su *Poética del Fénix*.

Después de Bachelard, especialmente dos simbólogos de nuestros días me atraen por la seriedad de sus trabajos encaminados a la rehabilitación de la imagen: Gilbert Durand, en el campo de una antropología de lo imaginario; Paul Ricoeur, a través de su preocupación por la hermenéutica de tal imaginario.

La gran obra de Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* —que requirió 15 años de trabajo en equipo— emprende una compleja clasificación de las imágenes que ya no se apoya, como en Bachelard, en los cuatro elementos, sino, por una parte, en los tres reflejos dominantes del ser humano (postural, digestivo, copulativo); y por otra, en las dos básicas pautas de cultura observadas por los antropólogos de las civilizaciones (*ideacional, apolínea o de régimen diurno*: más propia del Occidente; *visualista, dionisiaca o de régimen nocturno*: más en consonancia vital con el Oriente).

Para mi propósito inmediato, más importante que la gran clasificación de Durand es el énfasis que pone en la *virtud de la imagen como fermento de lo específicamente humano*, y en la importancia del símbolo en nuestra época de alienante deshumanización. Tal deshumanización está, curiosamente, apoyada en otros símbolos, éstos anti-naturales y prefabricados para *las masas* bajo la forma de “mitos modernos” o verdaderas “soteriologías”³ (Mircea Eliade). Tales, por ejemplo, el mito capitalista del *tener* (salvación de la inseguridad), el mito “marxista” de la *igualdad socioeconómica* (salvación del horror de la miseria), el mito psicoanalítico de la *panacea* (salvación de la angustia). . .

En la conclusión de su compacta obra, Durand denuncia la confusión entre *demistificación* y *desmitización* que caracteriza a nuestra época, y se adhiere al grupo de pensadores que, con Heidegger, Eliade

³ Teorías de la salvación.

y Bachelard entre otros, toman partido por la *remitización*, por la re-
 instauración de la imagen simbólica. Propone la rehabilitación de la
 retórica, como medio de acceso pleno a lo imaginario, y vuelve por los
 fueros de la poesía como acción “eufemizadora” y transformadora de
 un mundo urgido por la necesidad de un humanismo integral. “Ahora
 más que nunca —dice— sentimos que una ciencia sin conciencia, es
 decir, sin afirmación mítica de una Esperanza, señalaría la decadencia
 definitiva de nuestras civilizaciones.”

A su vez, Paul Ricoeur muestra la orientación de sus preocupa-
 ciones desde los títulos mismos de algunos de sus escritos: “El símbolo
 da qué pensar”; “El conflicto de las hermenéuticas, epistemología de
 las interpretaciones”. . . Su densa obra sobre Freud, analítica en su
 primera parte, aquí me conviene especialmente en la segunda, que su
 autor califica de dialéctica. A través de sus muchas páginas, dialoga
 con Freud, incluso “pelea” con él, sobre todo respecto al punto si-
 guiente: al psicoanálisis, que es “arqueología” del ser humano (como
 el mismo Freud lo llamaba), le falta “teleología”. El hombre tiene pa-
 sado, pero también tiene futuro. Y como el psicoanálisis freudiano pa-
 sa por alto esto último, no puede llegar al “mixto concreto” en que se
 dan, inextricablemente unidas, arqueología y teleología y que es, pre-
 cisamente, *el símbolo* no reducido, el símbolo restaurado en toda su
 amplitud. Todo el psiquismo está integrado en una única actividad,
 expresada de dos maneras: consciente y racional (sentido propio); in-
 consciente e imaginativa (sentido figurado). Su bipolaridad insepa-
 rable exige la conciliación de dos hermenéuticas: la que interpreta ra-
 cionalmente, conforme a un pasado inamovible, y la que lo hace con
 libertad creadora de un sentido que se proyecta hacia una meta por al-
 canzar. Ambas hermenéuticas son legítimas: el hombre tiene una raíz
 y, en Occidente, es hijo de esos siete siglos de “iconoclastia” que men-
 cioné al principio de este apartado; pero el hombre también tiene una
 escatología, va hacia un fin que Ricoeur considera definitivamente
 trascendente. Dentro de la coherencia de ambas hermenéuticas, lo es-
 catológico predomina sobre lo arqueológico. Y aduce: “Hay socieda-
 des sin investigadores científicos, sin psicoanalistas; no las hay sin ar-
 tistas y poetas y sin valores vitales, sean los que sean.”

En su último capítulo de *Freud. Una interpretación de la cultura*,
 Ricoeur exalta el valor del símbolo restaurado como factor de un
 triple equilibrio: *equilibrio personal*, en cuanto paliativo ante la inevi-
 tabilidad de la muerte, como “eufemización de la muerte” (no un me-
 ro opio adormecedor, sino posibilidad de dinamismo, hasta el final,

proyectivo); *equilibrio psicosocial* que preserva de dos males igualmente endémicos en el mundo actual: la enajenación por “robotización” y el autismo, la falta de relación con la realidad (“relación de objeto”, según Freud); y finalmente, *equilibrio antropológico*, en cuanto que representa “la esperanza de la Especie”.

Así pues, Ricoeur, otro optimista, otro esperanzado, se une a Bachelard y a Durand en la afirmación del poder renovador del símbolo y de la posibilidad de esa Infancia trascendente de la que dice: “. . . entramos en la simbólica cuando tenemos nuestra muerte detrás y nuestra infancia delante de nosotros”.

2

En esta segunda parte de mi introducción, me propongo esbozar, a manera de ejemplo, algo de lo que el psicoanálisis ortodoxo y heterodoxo ha venido haciendo con la literatura. A partir de Freud, ¿qué ha hecho el psicoanálisis con el fenómeno literario? Mejor sería preguntar qué no ha hecho. Los libros producidos y que siguen produciéndose al respecto llenarían una biblioteca de buen tamaño. Sin embargo, creo que es posible intentar una síntesis, preparada por una clasificación; tal síntesis —debo advertirlo— esquematiza mi ya parcial conocimiento de la materia y está muy lejos de pretender, ya no la exhaustividad, ni siquiera una gradación valorativa de los estudios que menciono.

PSICOANÁLISIS DE LA CREACION LITERARIA. Este problema, contenido en otro más amplio, que es el de la creación artística en general, preocupó ya a Freud y a sus primeros seguidores. En nuestro mundo freudianizado es ya corriente la mancuerna del “narcisismo” y la “sublimación”, para explicar los procesos creadores: el artista es un neurótico —muchas veces peor: un psicótico— que, incapaz de relacionarse con la realidad, encerrado en su autoerotismo, reprimido en su impulso vital básico: la sexualidad, busca y halla válvula de escape en la creación artística. “Sublima”, es decir, transforma ese instinto y le da un cauce diverso del normal. Sin embargo, la exposición anterior es, en su simplismo, injusta —no demasiado— con la teoría freudiana. Ya desde *La creación literaria y el sueño diurno* (1908) el fundador del psicoanálisis esboza ideas menos pansexualistas o, por lo menos, más complejas y matizadas, sobre esta materia.

Al correr del tiempo, otros autores, ortodoxos o no, han ido suavizando tan drástica concepción, hasta llegar a teorías que, sin dejarse

arrancar de su raíz freudiana, aceptan injertos aptos para producir frutos menos insípidos, como tal vez podré mostrar al abordar la obra de José Martí.

PSICOANÁLISIS DEL ESCRITOR. Este aspecto ha sido y sigue siendo uno de los más socorridos, y también el más a propósito para alejarse de la literatura, la cual se reduce a mero pretexto para la psicobiografía o la clínica. Pionera en este aspecto, Marie Bonaparte mereció que su denso *Edgar Poe* (estudio de las comunes raíces del genio y de la impotencia sexual del poeta) haya sido prologado por Freud quien, explícitamente, no vacila en hacer suyas las ideas ahí formuladas.

Lógicamente, los autores elegidos para este tipo de estudios suelen ser aquellos cuya biografía ofrezca, desde el punto de vista sexual, mayor aliciente a la curiosidad psicoanalítica. Y así van pasando Baudelaire, Gide, Joyce, Lawrence, Carroll, Kafka, Swinburne, Proust, Pavese. . .

Imposible, en tan breve exposición, mencionar siquiera todos los trabajos que, en esta línea, me han venido a las manos. Sólo quisiera hacer notar la monotonía de sus diagnósticos y lo resobado de sus conclusiones, aunque muchos de ellos ofrezcan el interés de la biografía y estén realizados con método, dadas sus premisas, intachable.

Parece ser que, hasta hoy, quien más lejos ha llegado —o así lo considera él mismo— en este aspecto es Charles Mauron, creador de lo que llama “psicocrítica”. Creador en cuanto a la aplicación de un método cuyo punto de partida es de factura estructuralista, pero no en cuanto a *la idea* del mismo. Muchos antes del psicoanálisis y del estructuralismo de hoy habrán tenido la intuición de algo que es bastante obvio. Aquí sólo he de confrontar a Mauron con un crítico francés del siglo pasado.

Dice Jules Husson, más conocido por Champfleury: “Cuando se quiere hallar a un autor en una novela, es preciso ir con prudencia, y el mejor medio, en mi sentir, es el de *estudiar todos sus libros*; si se ven reaparecer en distintas obras ciertas *figuras que tienen aire de parentesco*, se puede estar seguro de que el autor se esconde bajo esas *figuras homogéneas* que podrían parecer salidas de un cerebro poco fértil en tipos, y que no son, en realidad, más que el *ego* del que el artista no puede desembarazarse, haga lo que haga” (*Le réalisme*, [Paris, 1857], Ginelera, Slaktine Reprints, 1967, p. 40) [cursivas mías].

Y Mauron expone así las cuatro operaciones de su método:

1. Superponiendo los textos de un mismo autor. . . uno hace aparecer. . . agrupaciones de imágenes obsesivas. . .
2. Se busca a través de la obra del mismo escritor, cómo se repiten y se modifican las. . . agrupaciones. . . reveladas por la primera operación. [Así se] desemboca. . . en la imagen de un mito personal.
3. El mito personal y sus avatares se interpretan como expresión de la personalidad inconsciente [del escritor] y de su evolución.
4. Los resultados así obtenidos. . . son controlados por comparación con la vida del escritor (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, París, José Corti, 1962, p. 32).

Sintetizando: la “psicocrítica” de Mauron tiene la enorme virtud de renovar y enriquecer nuestra lectura de los textos poéticos y dramáticos que analiza, pero de ninguna manera llega a la objetividad “científica” y al distanciamiento de la biografía que este crítico reclama para su método.

Como siempre, para obtener resultados más originales, hay que acudir a cierta heterodoxia que aquí sólo haré representar por el, en cierto modo bachelardiano, Jean Pierre Richard y —estrechando más el círculo— por un solo libro suyo: *Once estudios sobre la poesía moderna*. En él, aunque mira sobre todo a lo que un psicoanalista freudiano llamaría la “relación de objeto” de los poetas estudiados, su aproximación a las imágenes poéticas —ya no aisladas como en Bachelard, sino en la totalidad de cada obra— es más específicamente literaria.

PSICOANÁLISIS DEL PERSONAJE LITERARIO. Este tipo de abordaje que, en sí mismo y por su objeto podría ser más literario, sigue siendo psicoanálisis puro en muchos autores. Así, en Freud, cuando en 1915 escribe sobre *Algunos tipos de caracteres, puestos en evidencia por el psicoanálisis* (Lady Macbeth, Gloucester de Ricardo III, el “pálido criminal” de que habla Nietzsche en *Zaratustra*, algún personaje femenino de Ibsen. . .). Así, también, en el clásico *Hamlet y Edipo* de Ernest Jones y —para no detenerme en muchos otros trabajos menos clásicos— en el sorpresivo y más reciente estudio *Sobre Racine* de Roland Barthes. Digo sorpresivo, dada la anterior rebelión de Barthes contra la crítica psicoanalítica. A pesar de tal rebeldía, aquí Barthes se pliega a las ideas y al lenguaje psicoanalíticos para definir al “hombre

raciniano”, como sujeto del Edipo en el sentido habitual y en otros más.

Dentro de este apartado, he dejado para el final el trabajo pionero de Freud: *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen*, escrito en 1906. Sin ser una obra maestra, la *Gradiva* de Wilhelm Jensen es una breve novela cuyo encanto contagió al mismo Freud y le hizo producir el menos ceñudo y el único luminoso, quizá, de sus escritos. Se me antoja decir que —sin traicionar el psicoanálisis— aquí Freud hace literatura sobre la literatura. El tema y el ambiente se prestan: una historia de amor cuyo feliz desenlace tiene lugar en Pompeya, sitio de arqueología. Arqueología, sinónimo —explícito en Freud— de terapia psicoanalítica. La *Gradiva* de Jensen, como la *Lila* de Goethe, presenta un caso de terapia intuitiva, sólo que en Jensen la terapeuta es precisamente la mujer deseada quien, llevando a clímax y anticlímax la represión sexual del protagonista, lo conduce al amor y al matrimonio.

PSICOANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO. Es aquí donde se vuelve más difícil el “difícil diálogo entre psicoanálisis y literatura” (Gérard Genette). Sin embargo, ya Freud, en 1900, balbucea en ese sentido, en cuanto que en su *Interpretación de los sueños*, “. . . se esboza el acercamiento a la mitología y la literatura” (Ricoeur). En 1913, el mismo Freud estudia un tema mítico y literario (*El tema de los tres cofres*) que no sólo está en *El mercader de Venecia* sino, con variantes, en toda una serie de mitos y cuentos cuyos textos, en cierto modo, superpone: las tres hijas del rey Lear, el juicio de Paris, algún pasaje de Apuleyo, Cenicienta y sus hermanastras. . . Mucho más tarde —ya que se trata de uno de sus últimos escritos— Freud produce su *Moisés y la religión monoteísta*, cuyo contenido sobre el parricidio primordial y el sentimiento de culpa como origen de la religión dejó a un lado para anotar, solamente, que es un fragmento de lo que el autor del psicoanálisis planeaba como método aplicable a todo el texto bíblico.

Jung y los junguianos han tomado muy en cuenta la literatura pero —como apunté atrás— lo hacen más bien con el ánimo de aprovechar los textos literarios para la terapia de su psicología analítica.

Bachelard es, pues, el primero en establecer ese “difícil diálogo”, al aplicar un método de “aproximación experimental” —dice él— de raíces psicoanalíticas no clínicas, a la obra literaria. No es un crítico en el sentido habitual de la palabra; es, como él mismo dice, un “busca-

dor de imágenes”. No analiza un poema, una obra en su integridad, sino que, fenomenológicamente, aísla, “antologiza” —el término es suyo— y describe las imágenes más esenciales de cada poeta para llevarlas —como Jung lo hace en el campo terapéutico— a su máxima amplificación y productividad en la conciencia de su lector. Bachelard se adentra, como ningún otro, en la literatura; su método ha suscitado obras como *La revolución de Gastón Bachelard en crítica literaria* (Vincent Therrien) y, sin embargo, no ha hecho realmente escuela. Al hallarme con ciertos críticos más o menos bachelardianos o que se autodenominan tales, me ha parecido que, para realmente seguir los pasos del maestro de Bar-sur-Aube, sería necesario ser “otro Bachelard”, con todo el rigor intelectual, el sentido de lo literario, el conocimiento enciclopédico de la poesía, la intuición de la imagen y la capacidad de amplificación y proyección emotiva —de empatía, digamos— que lo caracterizan. Otra de las dificultades para seguirlo está, precisamente, en su método fenomenológico que, necesariamente, revive la imagen como fenómeno aislado y, de ninguna manera, en un texto total.

Me referiré, sin embargo, a algunos estudios de orientación bachelardiana: Georges Poulet analiza en Gide, Valéry, Claudel, Whitman, Eluard. . . sobre todo el tiempo y el espacio, basándose en *La intuición del instante* y *La dialéctica de la duración* de Bachelard; Jean Pierre Richard —antes mencionado— estudia las imágenes flaubertianas, ya no aisladamente, sino en su texto y contexto; mas a pesar de que afirma: “las cosas que no significan nada antes [de Bachelard], con él han tomado un sentido”, se aparta de su maestro al grado de que su estudio es meramente psicoanálisis de autor. En cuanto a Michel Mansuy, hace una interesante pesquisa de la imagen vital propia de autores que cultivan diferentes géneros, tomando textos literarios y no literarios, por ejemplo de biología, paleontología y filosofía. Es el suyo un aporte original que, sin embargo, no llega a ser “psicoanálisis textual”.

Un grupo de psicoanalistas franceses, asistentes a las “Conversaciones de Cérisy” de 1963, tuvieron una interesante discusión sobre la posibilidad de un análisis psicoanalítico del texto literario mismo, a partir del ensayo “Lecture de Proust”, en el que Gaëtan Picon distingue lo que diferencia el manuscrito “Jean Santeuil”⁴ de *En busca del tiempo perdido* y que no es, de ninguna manera, el contenido de la

⁴ Original de lo que sería más tarde la gran obra de Proust.

psique proustiana, idéntico en ambos escritos. Se llegó a la conclusión de que el mero psicoanálisis no puede aportar una explicación estética de la obra literaria y de que, tal vez, el estudio psicoanalítico de la “voz” proustiana, desde su eclosión (“Jean Santeuil”) hasta su fijación en *En Busca*. . . podría abrir un camino hacia lo que constituye, esencialmente, la novela como tal. Janine Chasseguet Smirguel, una de las participantes en la discusión, ha estudiado, además, la película de Resnais y Robbe Grillet, *El año pasado en Marienbad* y expone su idea de un posible estudio psicoanalítico de la obra de arte que llevaría a su contenido, pero ya no a su contenido clínico, sino al de sus símbolos; estudio que puede “tender a aclarar un poco lo específico de la obra, de su forma y de su estilo”.

Hasta donde llega mi conocimiento, estos últimos trabajos, junto con la obra sobre Corneille de Serge Dubrovsky (Gallimard, 1963), son los más adelantados en cuanto a la comprensión de que la literatura tiene un sentido primero y fundamental inaccesible al mero psicoanálisis, pero tal vez alcanzable, con el tiempo, a través de la aplicación de una hermenéutica peculiar de la imaginación simbólica en sí misma. Tal resultado no es una respuesta pero, al menos, ya se ha abierto una gran interrogación en el seno mismo de la indagación psicoanalítica de la literatura. ¿Podrá cerrarse?. . . En todo caso, si algo se consigue por este camino, el psicoanálisis tendrá que dejar de buscar el fantasma morboso y regresivo de conflictos personales no resueltos, para tratar de explicarse *la obra de arte* que, como dice Ricoeur, “se adelanta al artista mismo; es un símbolo prospectivo de la síntesis personal y del porvenir del hombre” (*El conflicto de las interpretaciones*).

OTRAS APROXIMACIONES. Otras modalidades ha tomado el psicoanálisis al acercarse al fenómeno literario. A título de curiosidad, esbozo algunas en este apartado.

1. *Psicoanálisis del lector o receptor.* En 1905-1906 Freud escribió *Los caracteres psicopáticos en la escena* donde, básicamente, analiza el efecto de tales caracteres sobre el espectador y el momento en que se vuelven, para él, intolerables; y en 1919 publicó lo que se ha traducido como *La inquietante extrañeza (Unheimlich, en alemán)*, donde llega a la conclusión de que el efecto producido por “dobles”, autómatas, figuras de cera. . . (por ejemplo, en los cuentos de Hoffman) no se debe a la presentación de tales objetos, sino a complejos de culpa, de castración, etcétera.

2. *Psicoanálisis del crítico*, del estudioso de la literatura. En este aspecto, al mismo Freud le ha tocado ser objeto de múltiples comentarios relativos a su *Dostoievsky y el parricida* de 1928 (prólogo a *Los hermanos Karamazov*), dado que ahí, el fundador del psicoanálisis revela gran parte de sus más recónditos complejos referentes, sobre todo, a la religión. Mucho más tarde, en 1967, Jean Raymond aborda otro aspecto de este problema: las relaciones recíprocas entre el crítico y la obra: cómo el primero, generalmente más intelectual que imaginativo, “anatomiza” racionalmente la literatura; y cómo el escritor, cada vez más consciente del poder de los críticos, tiene que ir, más y más, escribiendo para ellos. “Se va formando —dice Raymond— un circuito cerrado, con el peligro de asfixia que esto lleva consigo” (“Una situación crítica”, *Los caminos actuales de la crítica*).
3. *Psicoanálisis del género literario*. Aquí volvemos a Charles Mauron con su *Psicocrítica del género cómico*, libro según el cual, comedia es la que escribe Molière y ninguna otra; también podemos mencionar su obra sobre Racine donde expone un método, casi diría yo específico, para la “psicocrítica” de la tragedia. Otra visión interesante es la de Marthe Robert, no en sus libros más conocidos, sino en *Sobre el papel* donde, con su gran conocimiento de Freud, hace un interesantísimo estudio del género novela, desde sus comienzos hasta nuestros días. Sus conclusiones son pesimistas: quizá es un género destinado a la extinción.
4. *Psicoanálisis del estilo*. Henri Morier pretende hallar correspondencias fijas entre hechos psicofisiológicos y hechos estilísticos; en tanto que Nicolas Abraham, con visión estrictamente freudiana, psicoanaliza a Valéry, a Poe, a Goethe. . . a través del estilo rítmico de su poesía.

Tal vez esta introducción ha terminado. No puedo, sin embargo, dejar de mencionar a Gilles Deleuze y Félix Guattari, los conocidos autores de *El antiedipo*. . ., libro en el que oponen al psicoanálisis el esquizoanálisis, es decir, un método capaz de abrir una brecha saludable para nuestro mundo freudianizado. Tal método tiene dos tareas: una destructiva, de desfreudianización; otra constructiva, de descubrimiento y denuncia de las causas, no psíquicas sino económicas, sociales y políticas que, en el capitalismo, inhiben la fuerza libidinal humana. La culminación de esa tarea sería el aprovechamiento de la libido como un verdadero motor sociopolítico. Como Lacan, De-

leuze conoce y aprovecha la literatura para alcanzar la finalidad de su estudio.

Y hablando ya de Lacan, sólo puedo decir que —en lo que de sus *Escritos* y seminarios he podido captar— me parece que, narcisista genial, aprovecha al máximo la literatura y, sobre todo, la lingüística, para el psicoanálisis. Freudiano ortodoxo en lo esencial, sobrepasa a su maestro en lo que su propia genialidad y los nuevos datos del estructuralismo y la lingüística tienen de enriquecedor. Su “Seminario” sobre *La carta sustraída* de Poe ofrece un psicoanálisis de personaje original; por otra parte, insiste en la preeminencia del signo, del significante, como tiene que ser en todo estructuralismo que se respete. Lo más entusiasmante de Lacan es su propio “hacer literatura” al hablar de psicoanálisis, literatura impregnada de humor, como en su magnífico texto sobre *l’hommelette*⁵ y también de poesía como cuando, al referirse a “los textos fieles en saquearme” (en reproducir sus caudalosas exposiciones) dice de ellos que “interesarán para transmitir literalmente lo que he dicho: iguales que el ámbar que preserva la mosca para nada saber de su vuelo”.

Concluida ya esta introducción, he de abocarme a mi propia hermenéutica de tres clásicos: en la obra de José Martí, procuraré desentrañar los símbolos de un narcisismo muy obvio, pero mucho más luminoso del que nos presentaría el psicoanálisis tradicional; de Juan Ruiz (el personaje literario, no el arcipreste real) seguiré la ingenua y doliente —nada pecaminosa— trayectoria erótica; *Alfanhuí*, el único, el de Sánchez Ferlosio, me dará qué hablar sobre alquimia y arquetipos, independientemente de lo que no me incumbe, que son las intenciones de su creador.

⁵ Juego de palabras entre *omelette*, tortilla de huevos y *hommelette*, “hombrecillo”, para referirse, con este término —ingeniosamente modificado— a la libido de infante expandida como esa tortilla en la sartén.

LOS SÍMBOLOS DEL *SÍMBOLO*

A la memoria de Ignacio Sierra Macedo

México-Polonia-México, 1970-1980

“Hay imágenes tan inmensas. . . , que su comentario psicoanalítico sólo puede desarrollarse al margen de los valores”.

GASTON BACHELARD

En la época decisiva de la adolescencia, conocí y amé a José Martí. Mi conocimiento —no el que dan los trozos antológicos o los esbozos biográficos de libros y exposiciones escolares— fue directo y profundo, gracias a un amigo paternal, ferviente martiano, diplomático en Cuba durante años, autor él mismo de una biografía de Martí y poseedor de un buen acervo de escritos de su biografiado y documentos a él concernientes. Yo tuve a la mano todo ese material —entonces, y aún ahora, de muy difícil acceso en México— y, a través de él, me apareció, deslumbrante, la figura del que no quiero llamar “Apóstol”, por no caer en uno de tantos lugares comunes de cuanto sobre él se ha escrito. En efecto —varios lo han notado—, del patriota y escritor cubano se han hecho siempre, más que biografías, hagiografías, con toda la parcialidad y con el acento panegírico propios del “género”.

Muchos años más tarde, avezada ya a la investigación literaria y enfrascada en la teoría y la práctica de lo que he de llamar psicoanálisis lego (o “psicoanálisis silvestre”, en linda expresión de Igor Caruso), volví a Martí —entonces había ya en México dos ediciones de sus obras completas— con la intención de hacer un estudio estilístico de esa escritura suya que, dentro de su impetuosidad desordenada, ofrece tantos rasgos personalísimos, tan acusado simbolismo y tan grandes valores propiamente estéticos. Mi lectura no tardó en volverse, cada vez más, psicoestilística, y pronto tuve ante mí, como en la adolescencia, a la figura del escritor, mientras que su escritura —objeto de mi estudio— iba pasando a segundo plano. Entonces se me hicieron evidentes las razones del tratamiento biográfico dado siempre a José Martí: en primer lugar —independientemente de modas y de circunstancias políticas que hayan “inflado” su imagen—, ha sido y sigue

siendo el Símbolo del espíritu de independencia, no sólo de su patria, sino de toda la América hispánica; en segundo, es realmente un santo laico; en tercero, constituye un imantado objeto estético y, finalmente, su propia persuasiva escritura no es otra cosa sino autohagiografía. Ignoro si es el inventor del género. En todo caso, dudo que se pueda llegar en él a mayor virtuosismo: Martí es dueño de maneras de decir lapidarias —con brillo de piedra preciosa— que le atraen la inmediata adhesión del lector; es maestro en el arte de la insinuación sutil, oculta y manipuladora (por lo demás, como toda literatura eficaz); domina los medios indirectos para presentarse —abiertamente o pretendiendo presentar a terceros— a la luz más favorable; es ducho en el juego de la negación —iba a decir abnegación— constante de sí mismo, que se resuelve en la más rotunda de las afirmaciones.

Tomo —de los innumerables que llenan sus escritos privados, públicos y de intención expresamente literaria— un ejemplo. En esta cita y en todas las que en adelante haga de la obra martiana, las cursivas y los puntos suspensivos son míos, salvo aclaración en contrario. Aquí, los suspensivos suplen varias líneas —hasta veinticinco en algún caso— dedicadas a asuntos que se desvían totalmente del autorretrato, de suerte que éste va apareciendo por rasgos aislados, que sólo al final se unen para dar la imagen nítida que ha de quedar impresa en la mente de quien lee. Escribe desde Nueva York, en 1884, a su amigo mexicano Manuel Mercado:

“. . .no tenía más modo de vivir que lo que me producía el Consulado del Uruguay . . . como el Uruguay está en amistad con España, renuncié con el Consulado a mi único modo de vivir . . . y para que mi familia viviese durante mi ausencia, tenía concertadas unas cartas de viaje con el Sun,⁶ siempre bueno para mí: sentía que renacía, yo, que desde hace años recojo a cada mañana de tierra mis propios pedazos, para seguir viviendo —: cuando de súbito vi que, por torpeza e interés, los jefes⁷ con quienes entraba en esta labor⁸ no tenían aquella cordialidad de miras, aquel olvido de la propia persona, aquel pensar exclusivo y previsor en el bien patrio . . . [cualidades que obviamente posee Martí. Siguen seis líneas sobre la campaña]. No vi, en suma, más que a dos hombres decididos a hacer de esta guerra difícil a que tantos contribuyen una empresa propia: —¡a mí mismo, el único que los acompañaba con ardor y los protegía con

⁶ El periódico neoyorkino *The Sun*.

⁷ Los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo.

⁸ La organización de la guerra de independencia de Cuba.

el respeto que inspiro: llegaron, apenas se creyeron seguros de mí, a tratarme con desdeñosa insolencia! . . . ¿cómo, en semejante compañía, emprender sin fe y sin amor, y punto menos que con horror, la campaña que desde años atrás venía preparando tiernamente, *con todo acto y palabra mía, como una obra de arte?* [25 líneas sobre esa campaña]. En mi tierra, lo que haya de ser será y *el puesto más difícil y que exija desinterés mayor, ése será el mio*.— No me asombro de lo que me ha sucedido, aunque me duele: ¡Sé ya de tan viejo que *a los hombres les es enojosa la virtud!* Y esto que yo, si tengo alguna, *procuro no enseñarla, para que no me la vean: pero obrar contra ella no puedo. . .*”

Larga es la cita, pero quizá necesaria para mostrar el procedimiento martiano de diseminar los rasgos de su excelso autorretrato, a lo largo de unas 4 000 páginas —para decirlo en números redondos— de apretada escritura. Con tan buen abogado de su propia causa, no es extraña la canonización del patriota cubano, que se manifiesta en hagiografías cortas y largas, buenas y malas, bajo títulos como: *Martí, el Apóstol*, “Martí, capitán de Arcángeles”, “La devoción martiana”, “Las siete palabras de Martí. . .” Gabriela Mistral llega a definirlo: “. . . esta conjunción de lo arcangélico combativo [Miguel] con lo arcangélico misericordioso [Rafael] forma la definición de nuestro Martí”.⁹

A diferencia de la cita atrás copiada, otros pasajes de Martí son mucho más paladinamente autohagiográficos. Tantos son, que podrían antologizarse: por ejemplo, aquellos en que reitera, muchas veces con idénticas palabras, que es incapaz de odiar a nadie y menos aún a sus verdugos de presidio; o aquellos otros en que subraya su propia virtud: el 3 de marzo de 1894 escribe a Máximo Gómez: “—No

⁹ Difícil, por no decir imposible, es tener una visión objetiva del hombre-símbolo José Martí. Incluso críticos que recientemente (Salvador Bueno, *Martí por Martí*, La Habana, 1982) protestan contra esas “interpretaciones amañadas” del “Santo de América” y “místico del deber”, caen en otras igualmente mistificadas para darle “el perfil exacto del revolucionario” y proclamarlo el “luchador intrépido por la independencia nacional y el sagaz denunciador de la amenaza imperialista yanqui”. Para ello, Bueno cae en mentiras ya superadas por otros críticos más auténticamente prendados del hombre extraordinario, pero hombre al fin, que fue el gran cubano. Por ejemplo, afirma que en Dos Ríos el enemigo sorprende a los revolucionarios y José Martí “*en medio del combate*” cae herido de muerte. Por ejemplo, también, habla del “único hijo” de Martí, soslayando lo que autores más sensatos llegan a incluir en sus tablas cronológicas martianas: el nacimiento de su hija María “Mantilla” dos años después del de su hijo de matrimonio José Francisco. Decir la verdad en estos y en otros hechos de la vida de Martí, no sólo no mengua lo excelso de su figura y de su acción, sino lo acrecienta. Por otra parte, tal vez contribuya a cincelar más nitidamente y a hacer menos manipulable por las coyunturas políticas la efigie del gran *hombre*.

tengo mérito en vencer las pasiones, porque las he aniquilado en mí—, y me reduzco y callo, y lo olvido todo, sincero y alegre, si eso es lo útil a mi patria y puedo así, con mi mansedumbre y sacrificio, contribuir . . . Todavía usted no me conoce bien ni cree acaso tanto como debería en la novedad [sic] y sencillez de mi carácter, firme, leal. . .” Y aquellos en que, por contraste, su figura resplandece: de “Pollice verso. Memoria de presidio” (*Versos libres*), copio y subrayo un fragmento: “. . .al tobillo / una cadena burda héme arrastrando / entre un montón de sierpes que revueltas / sobre sus vicios negros parecían / esos gusanos de pesado vientre / y ojos viscosos que en hedionda cuba / de pardo lodo lentos se revuelcan! / *Y yo pasé, sereno entre los viles*, / cual si en mis manos, como en ruego juntas, / las anchas alas púdicas abriese / una paloma blanca”.

¿Qué hay detrás de toda esta hagiografía y autohagiografía? Creo que algo podrá revelarnos el análisis de los símbolos que campean por tan caudalosa escritura. En Martí, como en muy pocos escritores, pueden hallarse las “imágenes obsesivas” de Mauron, las “figuras homogéneas” de Champfleury, en verdaderas muletillas, cuya multiplicación favorece la extensión de su obra escrita. Quienes lo han estudiado como literato, más aún, como poeta precursor del modernismo, se han ocupado de esos símbolos: *ala* y *raíz* (Jorge Mañach); *monte*, *águila*, *luz*, *estrella*, *oro*, *copa* y sus opuestas: *abismo*, *buitre*, *carbón*, *yugo*, *fango*, *antro*. . . (Ivan A. Schulman); y otras muchas imágenes, sin olvidar el simbolismo cromático. Desde el punto de vista de mi estudio, esos incontables símbolos menores están asumidos por muy pocos mayores y esenciales que, tal vez, puedo reducir a cuatro: *Cuba*, *Ismael*, *Homagno* (término acuñado por Martí) y *Tánatos*. Por mera necesidad expositiva, trataré de analizarlos por separado, aun sabiendo que eso es casi imposible, dado que están estrecha y complejamente imbricados.

Cuba

Al escribir contra la que llama la “moda martiana” de los años cincuenta, Carlos Gómez Palacios dice de Martí: “. . .la patria adquiere para él una especial figura. . . la convierte en una fantasmagoría poética. Sería mejor asemejarla a los Símbolos que iluminan las almas de los místicos. . . En su simbolismo vehemente, llega a afirmar su existencia personal, y se declara alentado, recriminado, aleccionado por sus palabras, sus mandatos, sus consejos y sus lloros” (“Valoración

de Martí” en *Archivo José Martí*). Esto es en sus escritos; en la vida real, Martí hace de Cuba, simbólicamente, su amante y su esposa: son conocidos los hechos de que se retrató ostentando los grilletes que en la adolescencia le impuso su amor patriótico; de que, más tarde, con el hierro de los mismos, mandó hacer un simbólico anillo de bodas, con el nombre de Cuba labrado en oro; de que siempre vistió traje de luto por la mortal esclavitud de su amada ideal. . . En muchos de sus escritos, imposibles de citar exhaustivamente, este simbolismo es explícito; me limito a exponer los dos últimos pasajes que a él aluden, correspondientes a la que normalmente sería la etapa de plena madurez afectiva del hombre y que, al mismo tiempo, distan ya muy poco de la autotmolación de Martí en Dos Ríos: cuando Antonio Maceo autoriza que —concluida su actividad de organizador a distancia— José Martí se traslade a Cuba, el “enamorado” exulta y responde: “No habría noviazgo ni delicia que me hubiera puesto el corazón tan henchido y luminoso como esta carta de usted”; y en uno de sus últimos discursos neoyorkinos, en honor de su amigo Fermín Valdés Domínguez, declara de ambos y de Cuba: “Juntos. . . nos juramos a la única esposa a quien se perdona la ingratitud y el deshonor” (esto último —claro está— se refiere a los cubanos sumisos a la dominación española).

Martí padece, pues, hasta los 42 años, edad de su muerte, la enfermedad de los trovadores y de Don Quijote que —salvo cuando es mero convencionalismo de arte— constituye el signo inequívoco de una afectividad inmadura y dislocada.¹⁰ El arquetipo junguiano del “anima” está en Martí representado por Cuba-Dulcinea, esa “única esposa” cautiva a la que hay que liberar, “encantada” a la que hay que “desencantar”. Que esto es realmente así, lo prueban esos objetos de adhesión fetichista, materiales y tangibles: los grillos, que “llevó siempre en los bolsillos. . . para acariciarlos a cada instante”, el anillo del desposorio, el traje de luto. . . Ese arquetipo, esa “anima”, esa amada ideal, jamás llega —a pesar de los desbordados enamoramientos platónicos de Martí, a pesar de su efímero matrimonio y su doble

¹⁰ Debo asentar, de paso, lo que más adelante he de tratar por menudo: al decir que Martí-Don Quijote amó a Cuba-Dulcinea, no quiero indicar que el cubano participó de la locura del héroe cervantino. Todo lo contrario: su clarísima inteligencia, guía de su titánico esfuerzo moral, lo mantuvo en contacto, aun a distancia, con la *realidad cubana* y le permitió actuar sobre ella, preparar certeramente su modificación revolucionaria y aconsejar a quienes, menos avisados que él, intentaban acciones prematuras o contra-productivas. Todo esto fue posible gracias a esa “sublimación dialéctica” de que habla Bachelard (*Psicoanálisis del fuego*) y que fue descuidada por el psicoanálisis freudiano ortodoxo. Volveré, más adelante, sobre este punto.

paternidad—, jamás llega a concretarse en una mujer real con la que consolide una relación erótica adulta y estable. Y es aquí donde tengo que exponer —sin interpretaciones, ya que los hechos hablan por sí mismos— la “arqueología” de la *psique* martiana en el aspecto parental.

“Fueron sus padres don Mariano Martí, valenciano, militar, prototipo de lealtad y buena hombría; y doña Leonor Pérez, de Santa Cruz de Tenerife, ser de clarísima inteligencia, cuyo incansable espíritu de sacrificio y amorosidad armonizaba con esa fina comprensión del vivir que santifica los hogares y coloca en grado superior de ejemplaridad las virtudes de las mujeres de nuestra raza.” Estos son, en la pluma de M. Isidro Méndez, los progenitores de Martí, sus padres “oficiales” y “de hagiografía”. Los hechos y los documentos los muestran a una luz muy diferente. Doña Leonor fue, indudablemente, una buena mujer y una buena madre —en el sentido más tradicional del concepto de maternidad— pero de miras convencionales y limitadas. Bastó para crear en su hijo el normal edipo y para hacerle escribir, de ella o para ella, hermosas páginas. En ninguna de éstas se advierte la auténtica y profunda comunicación que hubiera propiciado una madre “de clarísima inteligencia” y “fina comprensión del vivir”; en todas aparece, original y bellamente, “martianamente” manifestado, un amor filial exacerbado por la ausencia y la distancia, junto con la convencional veneración por quien nos ha dado el ser. Se advierte, *sobre todo*, un deseo, hasta el fin infantil, de aparecer a sus ojos como “bueno y obediente”. Si en una carta redactada a los 8 años —primer escrito que de él se conserva— Martí se despide de doña Leonor como “su obediente hijo que la quiere con delirio”, treinta años después le escribirá: “. . . los tiempos son malos pero su hijo es bueno”; y aproximadamente un año antes de llegar a la muerte que él mismo se eligió, abunda: “. . . sigo mi labor, más pura, madre mía, que un niño recién nacido, limpia como una estrella, sin una mancha de ambición, de intriga o de odio. . .” Ya en tierras americanas, y a punto de concluir su vida, le ruega: “. . . bendígame y crea que jamás saldrá de mi corazón obra sin piedad y sin limpieza”.

En cuanto a don Mariano Martí, *malade imaginaire*, sastre militar, hombre menos que mediocre, conformista e incomprensivo de cualquier rebeldía ante lo establecido, mal podía ser la verdadera imagen paterna para el idealista niño y adolescente. Precisamente, la desavenencia con tal padre llevó a Martí a dejar su casa e ir a vivir con su maestro y dechado, Rafael María Mendive. Desterrado Mendive a

causa de los ideales patrióticos e independentistas que inculcó a su discípulo, éste le escribe varias cartas, casi todas ellas firmadas como "su hijo y discípulo". En una de ellas se exclama: "trabajo ahora de 6 de la mañana a 8 de la noche y gano cuatro onzas y media que entrego a mi padre. Éste me hace sufrir cada vez más, y me ha llegado a lastimar tanto que confieso a Ud. con toda la franqueza ruda que Ud. me conoce que sólo la esperanza de volver a verle me ha impedido matarme". Poco más de un año después, un Martí de 17 años que ya ha conocido el consejo de guerra, los trabajos forzados del presidio político, y que se dispone a ser deportado a España, vuelve a escribir a Mendieta: ". . . si he tenido fuerzas para tanto y si me siento con fuerzas para ser verdaderamente hombre, sólo a Ud. lo debo y de Ud. y sólo de Ud. es cuanto bueno y cariñoso tengo". Seis años más tarde, en carta más comprensiva, escrita en México, hablará de la "inteligencia herida" de su padre.

El adolescente se lleva, pues, al exilio un doble trauma: el psíquico de una relación parental defectuosa, y el físico de la lesión testicular producida por una de las cadenas de los grilletos, que pasaba entre las piernas. Todos sus biógrafos mencionan, con más o menos pudibundez, tal lesión que, operada múltiples veces, no ha de sanar, sino empeorar hasta el final. El mismo Martí escribe, para justificar su fetichismo inconsciente: "Con aquellos hierros me habían lastimado en mi decoro de hombre y yo quería recordarlo." Es obvio que tal lesión le produjo un gravísimo trauma psíquico, causa, entre otras, de que también se llevara al destierro un narcisismo compensatorio alentado por las circunstancias: adolescente endeble y hermoso —no hay más que ver sus retratos de aquella época—, de inteligencia que sobresale en mucho entre las de sus compañeros, es ya héroe y es mártir; es también justo perseguido por su amor a Cuba, la esposa elegida.

Biógrafo hay que se entusiasma ante un aparente rasgo del carácter martiano: la "exaltación amorosa". Enumera a Blanca de Montalvo, su novia en Zaragoza; a la actriz Concha Padilla y a Rosario de la Peña, en México; a María García Granados, "la niña de Guatemala"; a una desconocida con la que habló durante media hora en Southampton; a una india entrevista en la costa atlántica de Guatemala. . . Y concluye: "Amó y fue amado." Sin embargo, nada autoriza a afirmar que, en ninguno de esos casos, se tratara de verdadero y estable amor o, al menos, de una pasión consumada.

Es verdad que, en la teoría, la posición de Martí es equidistante del materialismo y del espiritualismo. Escribe: "Al estudio del mundo

tangible se ha llamado física; y al estudio del mundo intangible, metafísica. La exageración de aquella escuela se llama materialismo; y corre con el nombre de espiritualismo, aunque no debe llamarse así, la exageración de la segunda. . . Las dos unidas son la verdad: cada una aislada es una parte de la verdad, que cae cuando no se ayuda de la otra” (Apuntes para su cátedra de “Historia de la Filosofía” en la Escuela Normal Central de Guatemala). En cambio, en el plano vital y práctico, Martí es un espiritualista —quizá él preferiría el término “espiritista”— que se nutre de lo intangible, de lo ideal, de lo abstracto: la belleza, la virtud, el valor, el honor, el sacrificio, la abnegación, la amistad, lo sublime. . . Estos valores son el resorte de sus acciones y el sostén de su vida.

En el aspecto que aquí trato, el amor, Martí muestra una acusada hipocarnalidad. Sus “exaltaciones amorosas” pertenecen al plano de lo erótico-estético. Por eso, ante las prostitutas que acuden al presidio que alberga su adolescencia, de inmediato se explaya con su madre y concluye: “A Dios gracias, el cuerpo de las mujeres se hizo para mí de piedra.” De su amor por Blanca de Montalvo durante sus tres años zaragozanos (de los 18 a los 21) no tenemos —al menos yo no tengo— más indicio que el que da el propio Martí: en el VII de sus *Versos sencillos*, al explicar el sitio de privilegio que Aragón tiene en sus afectos, dice: “Que allí tuve un buen amigo, / que allí quise a una mujer.” Empareja, por ahora, la amistad y el amor y, cualquiera que haya sido la calidad de ese amor, es significativo que en Zaragoza misma haya terminado su drama *Adúltera*, en el cual una pareja de amigos sublimes es el héroe, y es la villana una mujer, cuyo nombre germanizado es precisamente *Fleisch*, Carne. Toda la pieza está dedicada a exaltar la amistad y degradar el amor sexual: “No es amor *estúpido* de cuerpo lo que brota de mí para María” [verdadero nombre de *Fleisch*]; “Cuerpo y alma son ciertamente encarnizados contrarios”; “La amistad es la ternura del amor sin la volubilidad de la mujer”. Observaré, de paso, para anunciar un rasgo martiano que luego aparecerá más claramente, que el marido engañado, sosia de Martí, en largo parlamento explica cómo formó a su mujer, a quien conoció desde niña: “*Hícela —dice— a semejanza mía.*” Esto apunta a la elección narcisista de objeto erótico.

Pasemos a la estadía mexicana de Martí, que abarca los años de 1875 y 1876. De inmediato, el exiliado anuda su más entrañable amistad: la de Manuel Mercado, que más tarde sería ministro de Gobernación. Gracias al epistolario íntimo con Mercado, conocemos muchos

secretos del alma martiana. Respecto a mujeres, en México resalta el nombre de Rosario “la de Acuña”. Obviamente, si alguna pasión, entre las que a Martí se le suponen, hubiera podido consumarse, ésta sería. Pero los documentos hablan: a fines de marzo de 1875, Martí escribe para Rosario dos poemas adolescentes¹¹ y también una carta en la que, ya sin tuteo, ensueña: “. . . me parece que voy a hallar [en usted] toda *la alteza de mujer mía*. *Mía*, Rosario. *Mujer mía es más que mujer común*”. En mayo, el solitario tiene una de sus más o menos prolongadas recaídas en su constante enfermedad. Y, según el biógrafo antes mencionado, aún tiene tiempo y fuerzas en el curso de 1875 para “amar” a Concha Padilla y solicitar a su futura esposa, con la que se compromete durante el mismo año (consta en carta de 1° de enero de 1876). Respecto a la Padilla, es ilógico que haya habido una “entrega apasionada” a la actriz para quien compone el juguete cómico *Amor con amor se paga*, que Martí finaliza diciendo al público: “Nada mejor puede dar / quien sin patria en que vivir / *ni mujer* por quien morir / ni soberbia que tentar / sufre, vacila y se halaga / imaginando que *al menos / entre los públicos buenos / amor con amor se paga*. (Estreno el 19 de diciembre de 1875.) En ese mismo diciembre escribe una semblanza de Manuel Acuña en la que exclama: “¡Oh la limpieza del alma: he aquí una fuerza que aún es mejor compañera que el amor de una mujer!”

En 1877, y ya transcurrido un año de noviazgo con la cubana exiliada en México, Carmen Zayas Bazán, el patriota y poeta hace un viaje rápido y secreto, bajo nombre semisupuesto, a La Habana; vuelve de prisa a México y va después a Guatemala en donde, de junio a noviembre, imparte clases diversas en la Escuela Normal. Aquí aparece, como alumna suya, la adolescente de aristocrática familia guatemalteca, María García Granados. Es indudable que se encendió en ella uno de esos tan conocidos amores platónicos de las jovencitas por tal o cual de sus maestros y que el maestro Martí, halagado y contagiado, adentró muy profundamente la dulzura de este episodio, tan en consonancia con su esteticismo y con esa voracidad afectiva que es otra de sus características. Pero nada más. Por eso podrá, más adelante, convertir en blanco poema —más hermoso en aquello en que distorsiona

¹¹ El más “atrevido” dice: “. . . ¡Qué nunca apague / el débil resonar de un beso dado / el ruido celestial de uno esperado! . . . Pues tiénese más puro, / *sin el dolor de realidad que afea / sin ese peso de la Carne duro / que la inefable atmósfera sombrea!*”

la realidad (el “suicidio” de María)— la historia de “La niña de Guatemala . . . la que se murió de amor”.

Un extraño pasaje (carta a Mercado desde Guatemala del 12 de octubre de 1877), soslayado por todos los biógrafos, es el siguiente: “Si yo no me casara ahora con Carmen [Zayas Bazán], no tendría que preguntar a los cuervos para qué tienen las alas negras: —las extenderían sobre mí y yo lo sabría.” Prefiero dejarlo sin comentarios. Otros desahogos al mismo confidente sobre su prometida son reveladores: “*Casándome con una mujer* haría una locura. *Casándome con Carmen* aseguro nuestra más querida paz.” Y en otro sitio: “. . .mi Carmen, *ella que vive de mi misma clase de pasiones. . .*”

En todas las citas anteriores, mis cursivas intentan señalar la apropiación que Martí hace de las mujeres que “ama”: el simbólico Martí del drama *Adúltera* va más allá de Pigmalión: su estatua mujer está hecha *a semejanza suya*; Rosario *tendrá alteza de ser mujer suya*, y *por ser suya será más que mujer común*; Carmen Zayas no es ni siquiera mujer, es alguien o algo que supuestamente *vive, cosificado, la vida de Martí*. Tal postura emocional es la propia del hombre niño que no ha dejado atrás la etapa del narcisismo primario y que, por lo tanto, no es capaz de amar. “El enamorado —dice Freud— es humilde. El que ama pierde, por decirlo así, una parte de su narcisismo. . .” (*Introducción al narcisismo*). En cambio —y esto es bien conocido— el narcisista elige un objeto erótico que se le parece o que él cree que se le parece.

El hecho es que Martí regresa a México y en el lapso de un mes se casa con Carmen (20 de diciembre de 1877) y regresa con ella a Guatemala. Muy pronto desengañado de que su esposa “es como él” y de que “vive de su misma clase de pasiones”, aún lo retiene el hijo José Francisco, nacido en La Habana el 12 de noviembre de 1878. En la cátedra y en la tribuna, levanta sospechas que le impiden, cada vez más, atender a las necesidades de mujer e hijo hasta que, nuevamente desterrado, ha de dejarlos en tierras americanas.

El peregrino llega, exiliado y solo, a Nueva York. Se aloja en casa del cubano Manuel Mantilla, cuya esposa y muy pronto viuda, la venezolana Carmen Miyares lo acoge, hasta el fin, como una amante maternal. Es invierno y se inicia el año de 1880. Martí, siempre frágil y enfermo, encuentra finalmente la única relación erótica posible para él. Otros han escrito sobre su papel filial y dependiente en tal relación. Yo me limito a citar lo que encarece desde Cabo Haitiano, muy poco antes de morir, a la entonces adolescente María “Mantilla”: “Envuel-

ve a tu madre y mímalala, porque es grande honor haber venido de esa mujer al mundo.” Y en carta siguiente: “Quiere mucho a tu madre, que no he conocido en este mundo mujer mejor. No puedo, ni podré nunca, pensar en ella sin conmoverme y ver más clara y hermosa la vida.” En el tintero se me quedan otras citas al respecto.

Una obra esclarecedora es la única novela martiana, *Amistad funesta* que parece escrita, sobre todo, para darnos diversos autorretratos del autor, quien entonces tiene ya 32 años. Martí niño y adolescente aparece en don Manuelillo, personaje totalmente prescindible; Martí joven, en Juan Jerez, el cual “había cedido, en su vida de libros y abstracciones, a la dulce necesidad, tantas veces funesta, de apretar sobre su corazón una manecita blanca. La de ésta o la de aquélla, le importaba poco; y él, *en la mujer, veía más el símbolo de las hermosuras ideadas que un ser real*”. El desarrollo de la obra muestra cómo Martí se aleja cada vez más de las mujeres, “lindos vasos de carne que a poco tiempo, a los primeros calores fuertes de la vida, enseñan la zorra astuta, la culebra venenosa, el gato frío e impasible que les mora en el alma”. Esta misoginia no es puramente literaria. Simultáneamente, se va formando en él un verdadero culto a la amistad, cuyas expresiones también podrían ser objeto de nutrida antología. Dice de Emerson: “Amaba a sus amigos como a amadas. . . La amistad es superior al amor en que no crea deseos, ni la fatiga de haberlos satisfecho. . .” A Mercado: “Yo no temo que usted me haya olvidado, — Querer a mujer es bueno; pero acaso es mejor querer a hombre.” “Si me preguntan cuál es la palabra más bella diré que es ‘patria’: —y si me preguntan por otra, casi tan bella como ‘patria’, diré — ‘amistad’” (Apuntes sueltos).

En síntesis, Martí sólo tuvo dos opciones en cuanto a la elección de objeto erótico: la mujer que, como un espejo, refleja —o él cree que refleja— su propia imagen; y la mujer-madre, compensadora de la desprotección de aquel casi niño que, al referirse al presidio político, escribe: “. . . meses antes era mi vida un beso de mi madre”. Ni uno ni otro tipo de mujer representa rivalidad para la amada simbólica: Cuba.

Ismael

Dice el Génesis que Sara, mujer de Abraham, creyéndose estéril, dio a su marido a su propia esclava egipcia, Agar, para que —dijo— “si al

menos logro tener hijos de ella” sea posible el cumplimiento de la promesa mesiánica. Abraham cohabitó con la esclava y de ellos nació Ismael. Más tarde, y una vez nacido de Sara el verdadero primogénito, Isaac, la esclava y su hijo fueron expulsados por Abraham al desierto, donde Dios los libró de la muerte y prometió hacer a Ismael “cabeza de una gran nación”. Éstos serían los ismaelitas, es decir, los árabes.

La alegoría es clara: José Francisco Martí no es hijo de la esposa, Cuba, sino de la concubina extraña, Agar, cuyo nombre significa fugitiva; en la realidad: aquella mujer que, tras breve estadía con el esposo en Nueva York, huye con el hijo definitivamente a Cuba. Sin nombrar a Carmen Zayas, Martí hace múltiples referencias a ella en sus escritos, con o sin ocasión. Las más apropiadas para lo que aquí trato son el XLII de sus versos sencillos, su versión abreviada en *La edad de oro* y alguna más:

XLII

En el extraño bazar
del amor, junto a la mar,
la perla triste y sin par
le tocó por suerte a Agar.

Agar, de tanto tenerla
al pecho, de tanto verla,
Agar llegó a aborrecerla:
majó, tiró al mar la perla.

Y cuando Agar, venenosa
de inútil furia, y llorosa
pidió al mar la perla hermosa
dijo la mar borrascosa:

“¿Qué hiciste, torpe, qué hiciste
de la perla que tuviste?
La majaste, me la diste:
Yo guardo la perla triste.

Y en *La edad de oro*:

LA PERLA DE LA MORA

Una mora de Trípoli tenía
una perla rosada, una gran perla,
y la echó con desdén al mar un día:

— “¡Siempre la misma! ¡ya me cansa verla!”
Pocos años después, junto a la roca
de Trípoli. . . ¡la gente llora al verla!
así le dice al mar la mora loca:
— “¡Oh mar! ¡oh mar! ¡devuélveme mi perla!”

En artículo escrito en Nueva York en 1889, al tratar sobre la educación de la mujer, Martí vuelve a aludir, tan sin ocasión que la alusión pasaría desapercibida para sus lectores: “. . . quien quiera matar a un pueblo, eduque a las mujeres como a hombres: la animalidad y el egoísmo son los enemigos del mundo: se necesita crear en los pueblos el ala y el desinterés: ¡ay de Zoraida, que echó la perla al mar, y luego se pasó la vida en la orilla, llorando por la perla!”

En cuanto al hijo carnal, José Francisco, objeto de tiernos desahogos paternales (cartas a Mercado) durante sus primeros meses de vida, muy pronto —lejano y educado, sin duda, por lo menos en la indiferencia hacia su padre— se convierte en uno de los grandes símbolos martianos: “Ismaelillo árabe”, como lo llama en el poema que Henríquez Ureña señaló como iniciador del modernismo (1882) y que, *desde mi punto de vista*, analizo a continuación de un necesario preámbulo.

Primero he de hacer notar el simbolismo positivo que “lo árabe” o lo, para él, aproximadamente árabe, tiene en Martí: “árabes” llama a los hijos de Manuel Mercado, los primeros de los muchos “hijos vicarios” que tuvo en su vida; en simiente de la raza árabe convierte a su propio hijo; en una de sus postreras cartas (diez días antes de su muerte) exclama, a propósito del revolucionario cubano: “¡Qué erguido en su hermoso caballo el valiente Rabí!”, y a sí mismo se compara, en antologizables ocasiones, con un caballo árabe: “Y este león rugiente, este corcel de Arabia, y esta águila altanera que yo me siento aquí en el alma!” (Apuntes de un diario en Guatemala para sus amigos Valdés Domínguez); “Tengo en mí algo de caballo árabe y de águila: con la inquietud fogosa de uno, volaré con las alas de la otra” (A Mercado, s/f). María García Granados, la “niña de Guatemala”, “es un jazmín de Arabia comprimido” (poema de 1877). . .

Hemos topado ya con el símbolo menor “corcel”, caballo de justa o combate que exige un caballero, en el caso de Martí, heroico; un guerrero armado que lucha hasta la victoria, comprada con la muerte. Es evidente que Martí tuvo desde niño pasión por los caballos. El primer escrito suyo conocido —carta a su madre ya mencionada, escrita a los 8 años— presenta la máxima tensión emotiva cuando el niño di-

ce: “Yo, todo mi cuidado se pone en cuidar mucho mi caballo . . . ahora lo estoy enseñando a caminar enfrenado para que marche bonito, todas las tardes lo monto y paseo en él, cada día cría más brío.” Que Martí siguió en contacto con caballos lo demuestran los varios artículos que, con obvio conocimiento de causa, escribió más tarde. Ahora bien, conforme a muchos psicoterapeutas de niños (por ejemplo Bruno Bettelheim, *Los usos del encantamiento*), el “enamoramamiento” de los caballos en el niño representa un cúmulo de necesidades emocionales muy diversas que están tratando de hallar satisfacción. La huella del amor a los caballos en Martí, niño y adolescente, queda en muchos de sus escritos y es de notar que, si bien del hijo lejano casi no escribe, a Mercado expresa desde Nueva York, cuando José Francisco, en Cuba, tiene también ocho años: “Mi hijo monta a caballo y reina en sus campos. . .”. En “Mejora y cruzamiento de caballos. — Varias Razas. — Crónica de Zootecnia” (*La América de Nueva York*, 1884) Martí revela sorprendentes conocimientos y un vivísimo interés. No lo oculta el tono neutro del “zootécnico”, tono que, sin embargo, se quiebra en arrebatos entre lírico e infantil, al hablar del semental *árabe*: “. . . el Kochlani soberano y esbelto; el leal y fogoso Kochlani, ala y amigo del corredor beduino, hijo de aquellas caballerizas afamadas del rey Salomón. ¡Gran rey aquel que. . . saca tantos codos por sobre los hombres y los pueblos de su tiempo, que se le ve entero y vivo todavía! ¡Oh fama, sueño y entretenimiento de los niños!” En *Ismaelillo*, varias veces Martí se identifica, de una u otra manera, con el corcel. Sus pensamientos son “como manada alegre / de bellos potros vivos / que en la mañana clara / muestran su regocijo / ora en carreras locas, / o en sonoros relinchos, / o sacudiendo el aire / en crinaje magnífico”.

Pero el corcel reclama un caballero. Y si en *Ismaelillo* el poeta simplemente dice: “Yo suelo, caballero / en sueños graves, / cabalgar horas luengas / sobre los aires”, al describir a Emerson, su “doble” más conocido, ya lo presenta como “caudillo impaciente que monta caballo volante”. Cada vez se perfila más el guerrero que compra la victoria con la muerte: “. . . los hombres . . . con las espadas de combate hacen en alto bóveda para que pase bajo ellas . . . el cuerpo del guerrero victorioso” (“Emerson”). Es también notable el discurso dirigido en Nueva York a los cubanos *civiles* de la emigración (10 de octubre de 1891): “Cubanos: No venimos aquí como gusanos . . . ni como sinsontes vocingleros . . . ni como bonzos . . . Venimos a caballo . . . a anunciar que al caballo le ha ido bien . . . que no es todavía la

hora de soltarle el freno, pero que la cincha se la hemos puesto ya, y la venda se la hemos quitado ya, y la silla se la vamos a poner, y los jinetes. . . ¡los corazones están llenos de jinetes!” Estos últimos puntos suspensivos son de Martí, quien termina este discurso así: “Cuentan de un coronel que . . . venía a escape, sable en mano, sobre las filas de los invasores, cuando una bala de cañón le cercenó, como de un tajo, la cabeza. Ni el jinete cayó de su montura ni bajó su brazo el sable: ¡y se metió por entre los enemigos. . .! . . . ¡Éntrese nuestro caballo por el invasor y espántelo y derrótelo, aunque no se les vea a los jefes la cabeza!” Mas para llegar a la evolución completa del símbolo corcel-jinete en los escritos martianos, curiosamente hemos de retroceder hasta los 16 años del escritor, aún antes de que una breve carta patriótica pero inocente le atrajera la inquina de las autoridades españolas, quienes lo condenaron al presidio político y, después, al destierro. En 1869, en La Habana, Martí publica unos pocos números del periódico *La patria libre*. Ahí aparece su drama *Abdala*, el nombre de cuyo protagonista (en árabe “siervo de Dios, santo”) le da título. Abdala es héroe a caballo que lucha por la independencia de su patria nubia: “. . . y mi noble corcel volar ya puede / ligero entre el fragor de la batalla! / Por fin mi frente se orlará de gloria! / Seré quien libre a mi angustiada patria. . .” Logra la victoria y, moribundo en brazos de su madre, pronuncia unas últimas palabras que anuncian las que el propio Martí ha de escribir a la suya: “La vida de los nobles, madre mía, / es luchar y morir por acatarla [a la patria] / y si es preciso con su propio acero / rasgarse, por salvarla, las entrañas . . . ¡Oh, qué dulce es morir cuando se muere / luchando audaz por defender la patria!” Dicho lo cual “(Cae en brazos de los guerreros)”. He aquí, completo, el ideal esteticista martiano: morir envuelto en “la ciega hermosura de las batallas”. Nació esteta y sin constitución física adecuada para la vida militar. Las circunstancias decidieron su vocación: luchó con la escritura y la oratoria, pero conservó la nostalgia de su arquetipo de adolescente. Su hijo debería realizarlo; como este hijo no podía ser José Francisco Martí, tuvo que soñar a *Ismaelillo*.

Ya que hablo de sueño, quiero insistir en la calidad ostensiblemente onírica de este poema, tan diferente de todo cuanto Martí escribió, en prosa o en verso. A mi modo de sentir y conforme a mi propia experiencia, es como esos entrañables mitos personales que, repetitivamente, fabrica nuestro subconsciente en forma de sueños hasta que, un buen día, es absolutamente necesario, independientemente de la voluntad, trasladarlos al papel. La elaboración final consciente, más o

menos prolija y a veces casi nula, es ya otra cosa. Martí mismo insiste en la condición “visionaria” de su poema. Lo empieza con esta dedicatoria: “¡Hijo !. . . Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido.” Después, a cada uno de los amigos a quienes envía ejemplares del breve libro, repite la experiencia inusitada de su composición: “Fue como la visita de una musa nueva” (a Vidal Morales); “No sé si he acertado a dar forma artística al tropel de visiones aladas que cuando pienso en él [en el hijo] me danzan en torno de la frente” (a Gabriel Zéndegui); “. . . aquel tropel de mariposas que, en los días en que lo escribí, me andaban dando vueltas por la frente. Fue como una visita de rayos de sol” (a José Enrique Varona); “Esta carta no va más que a llevarle a *Ismaelillo*. No lo lea una vez, porque le parecerá extraño, sino dos. . . He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar. . . No hay ahí una sola línea mental. Pues ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones” (a Diego Jugo Ramírez).

Otra carta de Martí nos coloca en otro punto de vista. A Manuel Mercado envía, en septiembre de 1882, diez ejemplares del poema. Las líneas que los acompañan dicen que son “para que usted los ponga en manos delicadas. Sí quiero que lo conozcan por mi hijo. *Gozo en verlo famoso, y en que le hagan versos, y en que luzca como caballero de importancia, y príncipe de veras, en diarios y revistas.*” Aquí asoma un aspecto del narcisismo martiano: el que se desplaza de la propia persona a la del hijo, quien se convierte en “el centro y el nódulo de la creación . . . como un día lo creímos ser nosotros. Deberá realizar los deseos incumplidos de sus progenitores y llegar a ser un grande hombre o un héroe en lugar de su padre. . . El punto más álgido del sistema narcisista, la inmortalidad del *yo*, tan duramente negada por la realidad, conquista su afirmación refugiándose en el niño” (Freud, *Introducción al narcisismo*).

Antes de intentar el “psicoanálisis silvestre” de este ensueño martiano, debo indicar el orden del poema tal como su autor quiso —eso sí conscientemente— publicarlo. Consta de quince trozos de diversa extensión, cada uno encabezado por un título en el orden siguiente:

1. “Príncipe enano”
2. “Sueño despierto”

3. "Brazos fragantes"*
4. "Mi caballero"
5. "Musa traviesa"
6. "Mi reyecillo"
7. "Penachos vívidos"
8. "Hijo del alma"
9. "Amor errante"*
10. "Sobre mi hombro"
11. "Tábanos fieros"
12. "Tórtola blanca"*
13. "Valle lozano"*
14. "Mi dispensero"*
15. "Rosilla nueva"

Excluyo de mi análisis los cinco trozos que he marcado con asterisco, ya que se limitan a metaforizar que sólo en el hijo halla el autor verdadero amor ("Amor errante", "Brazos fragantes"), virtud ("Tórtola blanca", "Mi dispensero") y renovación ("Valle lozano"). Invierto el orden de los otros diez, conforme a la gradación psíquica que muestran:

8. "Hijo del alma" es sólo la expresión del estribillo que lo inicia y termina: "¡Tú flotas sobre todo / hijo del alma!" pero, en él, Ismaelillo es visto ya como jinete: la mañana trae oleadas de luz; Martí dice vocativamente: ". . . y tú en las luminosas / ondas cabalgas".
2. "Sueño despierto" presenta a Ismael "montado alegremente / sobre el *sumiso cuello*" del aún "pujante león" que es metáfora del espíritu de Martí.
4. "Mi caballero" enfatiza el sentido del trozo anterior, por encima de las ternezas paternas y dulzonas. El posesivo de "*Mi caballero*" significa, no que el padre posea al hijo sino, a la inversa, que éste lo toma como cabalgadura a la que "*embrida*" y "*espolea*".
10. "Sobre mi hombro" describe el acto natural y sencillo de todo padre que pone al hijo niño sobre sus hombros. Sólo es significativo que aquí la figura infantil crece aún más a expensas del símbolo paterno: ". . .su mano *amansa* / el bridón loco". El corcel brioso ha dejado de serlo.
1. "Príncipe enano" deja en estribillo, tres veces inoperante para la dinámica del poema, su idea inicial de fiesta celebrada en honor de tal príncipe. En realidad, se endereza a presentar a Ismael co-

mo *caballero combatiente*, que combate porque el padre “a luchar vuelva”. Éste dice: “¡Héme ya puesto en armas / en la pelea!”, si bien confiesa: “mi mano . . . / va, mansa y obediente / donde él [Ismael] la lleva”. Y desciende hasta expresar mujeril temor del hijo mismo: “Si el ceño frunce, temo; / si se me queja, — / cual de mujer, mi rostro / nieve se trueca.”

5. “Musa traviesa” hace ciertas concesiones a su título: Ismael aparece como inspirador de la poesía paterna y como niño alborotador, pero sólo en el primer tercio del trozo. Después y largamente (ésta es una de las composiciones más extensas), vuelve a ser caballero, aunque sea “en el lomo de un incunable”, y combatiente: “Un carcax con mis plumas / fabrica y átase / . . . del muro arranca y cíñese / indio plumaje.” Al padre, espectador pasivo, le complace “en vez de acero verle / de pluma armarse”, así como “escalar”, “asaltar” su mesa de trabajo y poner finalmente “tregua al combate”. Lo más significativo de este trozo es la expresión abrupta —incluso incongruente, en el contexto, desde un punto de vista literario— de la más clara transferencia narcisista: “¡Hijo soy de mi hijo, / él me rehace!”
11. “Tábanos fieros” es un eco de la dedicatoria del libro: “*Hijo: Espantado de todo, me refugio en ti.*” El poeta empieza provocando a esa “caterva de batallantes” que son sus enemigos: envidia, carne, celos, oro, placer, diablo, “tentaciones sordas”, “vírgenes voraces”: “¡Venid, tábanos fieros, / venid chacales. . .” Pero el alarde vocativo *no significa que se apreste a combatir, sino que está seguro de ser defendido*, que confía en defensas que tienen algo de mágicas (“. . .que ya vienen, ya vienen / mis talismanes”) y que se encarnan en Ismael, “caballero del aire”, “guerrero de alas de ave”. En este largo trozo, el autor describe por menudo la batalla en la que él, pasivamente, escucha “gritos espantables” y “el chasquido de hierros que se parten”. Es también mero espectador del remolino de “flámulas ondeantes”, “cortantes hierros”, “astas agudas”, “lluvias de dardos”, “dagas y montantes”. . . En este trozo, el más “bélico”, por así decirlo, de la colección, Ismael es, más que en ningún otro, el *guerrero victorioso* que Martí hubiera querido ser. Así concluye el combate:

“Él gira, él para, él bate;
aquí su escudo opone,
allí su clava blande;

mandobla, quiebra, esparce;

...

¡Ya vuelan, ya se esconden
tábanos y chacales.

...

*¡Hijos, escudos fuertes
de los cansados padres!"*

15. "Rosilla nueva" retoma la imagen de Ismael guerrero victorioso, si bien esta victoria no es sobre los enemigos del padre, sino sobre el padre mismo, quien empieza con esta confesión: "Hiela el dolor: el pecho / trueca en peñasco." El final del breve trozo dice:

*"Así, guerrero fúlgido,
roto a tu paso,
humildoso y alegre
rueda el peñasco;
y cual lebrel sumiso
busca saltando
a la rosilla nueva
del valle pálido."*

En las dos últimas composiciones de esta gradación se diluye el aspecto combativo y crece la diferencia de niveles entre las dos visiones del autor: la del hijo, hipervaluada, y la suya propia, devaluada. En ambos poemas, Ismael-símbolo es ya soberano:

7. "Penachos vívidos" es el despliegue modernista de una sola alegoría: los pensamientos del poeta —dice éste a Ismael— "*besan tus pies sumisos*" y "en fúlgidos penachos / de varios tintes ricos, / se mecen y *se inclinan / cuando tú pasas, hijo!*"
6. "Mi reyecillo", breve también, representa la elección del hijo como rey absoluto:

*"¡Mal van los hombres
con su dominio!
Más yo vasallo
de otro rey vivo.*

...

*Toca en mi frente
tu cetro omnímodo;
úngeme siervo,
siervo sumiso."*

En síntesis, desde el punto de vista de mi análisis, *Ismaelillo* revela ese aspecto de la *psique* martiana que expresan las palabras de Freud

antes citadas: “El punto más álgido del sistema narcisista, la inmortalidad del *yo*, tan duramente negada por la realidad, conquista su afirmación refugiándose en el niño” (*Introducción al narcisismo*). Recordemos: “¡Hijo soy de mi hijo, / él me rehace!”

Es cierto que aquí el ensueño martiano exhibe la vertiente masoquista del narcisismo del autor, su impulso autodevaluador y autopunitivo, por así decirlo.¹²

La vertiente sádica de ese narcisismo no está en la perspectiva de este poema, y a decir verdad, de casi ningún escrito martiano. Esto se debe a que, en realidad, este impulso es en Martí mucho más débil —como veremos— y también a la visión que el escritor tenía o quería tener de sí mismo. Ya Freud hace notar “la consecuencia narcisista con la que [los narcisistas inteligentes] saben mantener apartado de su *yo* todo lo que pudiera empequeñecerlo”. Y en *Martí escritor* dice Andrés Iduarte: “No faltaban en Martí otros matices [se refiere a la ira y a la burla]. Pero tachaba u ocultaba todo lo que no le parecía arcángelico o misericordioso, espada o bálsamo.” Sin embargo —dado que, en el sadismo, “no es lo esencial el deseo de causar dolor a otros”, sino “el de tener un dominio completo sobre otra persona, convertirla en un objeto” (Erich Fromm, *El corazón del hombre*)— en citas ya aducidas con otra intención aparece cómo se dio en Martí este impulso en relación con las mujeres que creyó amar. Respecto al hijo carnal, no pueden engañarnos los rasgos espléndidos de *Ismaelillo* que, en el subconsciente del padre, pintan lo que éste, en cierto modo, es y, más ampliamente, lo que hubiera querido ser. Para José Francisco Martí sólo existe, dentro de la caudalosa escritura martiana publicada, una carta testamento escrita el 1º de abril de 1895. Estas líneas recibe, despachadas de tierras dominicanas, el adolescente de 16 años:

Hijo:

Esta noche salgo para Cuba: salgo sin ti, cuando debieras estar a mi lado. Al salir, pienso en ti. Si desaparezcó en el camino, recibirás con esta carta la leontina que usó en su vida tu padre. Adiós. Sé justo.

Tu

José Martí.

¹² Utilizo nociones psicoanalíticas ya corrientes en nuestro medio, sin explicar su origen y evolución, aunque en algún caso, más adelante, haya de hacer algunas precisiones. Por ahora, sólo aclaro que uso “sadismo” y “masoquismo” sin su original implicación de perversiones sexuales; simplemente, como la complacencia activa o pasiva en el ajeno o el propio dolor, respectivamente.

Es lo más duro y frío que se conoce escrito de mano de Martí, el del epistolario tierno —muchas veces excesivamente tierno— sobre todo cuando alude a niños y jóvenes, hijos de sus amigos y colaboradores. Conocidísima es la predilección de Martí por los niños e imposible citar las cálidas expresiones que para ellos tiene a lo largo de ese epistolario. Se puede, al menos, recordar que esa predilección cristalizó en su “publicación mensual dedicada a los niños de América”, *La edad de oro*. En la primera página del primero de sus cuatro únicos números dice: “Para los niños trabajamos, porque los niños son los que saben querer. . . y queremos que nos quieran y nos vean como cosa de su corazón.” En ellos, en la amistad, en el calor del hogar de Carmen Miyares y en el afecto de sus múltiples hijos vicarios se refugia la explicable voracidad afectiva del desterrado, el que en *Ismaelillo* exclama: “¡Mis dos mejillas / secas y exangües / de un beso inmenso / siempre voraces!” (“Amor errante”); el que en sus papeles íntimos expresa “. . .no escribo con sosiego ni con mi verdadero modo de escribir, sino cuando siento que escribo *para gentes que han de amarme*”.

Quizá por eso escribió tanto, porque no es posible leerlo *a fondo y de verdad* sin amarlo, por encima de todas —o quizá a causa de— las flaquezas humanas que en esa lectura cabal y profunda se descubren. Martí lo sabía: en sus papeles íntimos declara, a propósito de sus primeras indecisiones como periodista neoyorkino: “Pero yo tengo confianza en mi energía y en *estos ardientes afectos que involuntariamente inspiro*.” Dicho en primera persona, es lo mismo que Freud expresa en tercera: los narcisistas “ejercen máximo atractivo. . . y no sólo por motivos estéticos. . ., sino también a consecuencia de interesantísimas constelaciones psicológicas”. *Ismaelillo* es fruto de una de esas complejas constelaciones.

A un hijo carnal se le escribe lo que Martí escribió a María Mantilla (entonces de catorce años) al tercer día de haber zarpado de Nueva York hacia Cuba: “¿Y cómo no te querré yo que te llevo siempre a mi lado, que te busco cuando me siento a la mesa, que cuanto leo y veo te lo quiero decir, que no me levanto sin apoyarme en tu mano, ni me acuesto sin buscar y acariciar tu cabeza? ¿y tú me olvidarás, o te distraerás de mí, y querrás más a quien te quiera menos que yo?”; o desde Cabo Haitiano: “A mi María: Y mi hijita ¿qué hace allá en el norte, tan lejos. . . Yo amo a mi hijita. . . ¿En qué piensa mi hijita? ¿Piensa en mí? . . .”

A un hijo de cuatro años, lejano y, sobre todo, psíquicamente convertido en “hijo de narcisismo”, se le escribe el *Ismaelillo*.

Homagno

Las *Metamorfosis* de Ovidio nos presentan a Narciso ante el espejo de agua de la fuente: “Contempla, reclinado en el suelo, dos astros, sus propios ojos, y sus cabellos dignos de Baco, dignos también de Apolo, sus mejillas imberbes, su cuello de marfil, su boca tentadora y el rubor que colorea la blancura de nieve de su tez. *Admira todo aquello por lo cual inspira admiración.* En su ignorancia, se desea a sí mismo. . .” Ante la imposibilidad de poseer su imagen, “agotado por el amor, perece . . . la noche cierra sus ojos. . .” Cuando las ninfas buscaron su cadáver para celebrar los ritos funerarios “. . . el cuerpo había desaparecido. En su lugar, encontraron una flor amarillo azafrán cuyo corazón está rodeado de blancos pétalos” (Libro III) [cursivas mías].

Es triste fatalidad del psicoanálisis la de transformar la belleza de los mitos en cuadros clínicos psíquicos. Así, el término “narcisismo” fue tomado por Näcke (1899) para designar la perversión autoerótica. Freud lo retomó, pero ampliando e iluminando el concepto al distinguir el narcisismo primario, normal en el niño muy pequeño, del secundario, anormal en el ser humano que ha dejado esa etapa. También, en *Totem y tabú* establece la normalidad de cierto grado de narcisismo, de pulsión libidinal enderezada al yo, necesaria durante toda la vida. Jung fue más allá al librar el impulso narcisista de su pansexualidad, sustituyendo la *libido* freudiana por un concepto de *energía vital*.

En efecto, el animal carece de todo narcisismo: el instinto basta para proteger —sin esfuerzo consciente— su necesidad de supervivencia; en tanto que el hombre, sujeto de instintos atrofiados, tiene que recurrir al amor a sí mismo y a los actos que éste inspira para protegerse y sobrevivir en un medio más o menos hostil. Así pues, el narcisismo normal tiene una necesaria función biológica, psicológica, moral. El mismo cristianismo que, sobre todo en sus modalidades más puritanas, exige ascetismo y abnegación anormales y masoquistas, se contradice ordenando: “Amarás a tu prójimo *como a ti mismo.*”

Sólo hay que distinguir, como lo hace Erich Fromm, entre el narcisismo “maligno” de lo que se *tiene* (“nobleza”, apariencia, dinero, poder gratuito, amistades prestigiosas. . .) y el narcisismo “benigno” de lo que *se es como resultado de un esfuerzo personal*. De hecho, en el ser humano común, ambos suelen mezclarse en diversa proporción, de la cual depende el grado de su salud psíquica, de su buena relación con el mundo externo y de su acción positiva sobre él. También hay

que reconocer que cada ser humano pone el acento de su narcisismo en diferentes aspectos de su personalidad. (Cf. *ibid.*)

El narcisismo más obvio, conforme al relato mitológico, es el de la belleza física. Martí lo tuvo, justificadamente, en cierta medida; de ahí su tendencia teatral: “Desde que dejó Cuba llevaba aspiraciones de autor teatral” (Iduarte, *Martí escritor*), y es hecho conocido que en España y en México “convivió con autores y actores” (*ibid.*). Si no representó, debe de haber sido porque no halló papel a su medida. Pero esto se subsanó muy pronto: desde que, a los 25 años, viaja fugazmente a Cuba, “empieza a fulgurar en la tribuna política” (F.A. Vargas, *Archivo José Martí*) aquel joven cuya palidez contrasta con la negrura de los ojos y el traje de luto, el mismo que en sus “Notas sobre el orador” escribe: “Hablar. . . es una función divina que se cumple hermosamente.” Que Martí tuvo plena conciencia de su “hablante hermosura” y del efecto que producía en su público aparece en múltiples y diseminados rasgos de su obra, imposibles de citar. Dejemos hablar a otros: Gabriela Mistral dice: “. . . él está ardiendo de veras. . . él trepa el período temblando; a cada proposición sube en temblor de pulsos y al terminar echa la exhalación genuina del que remató un repecho . . . a él le sale el borbotón de metáforas, y así viene a ser él volcán de verdad. . . Con todo lo cual, él se vuelve espectáculo. . .” (“La lengua de Martí”, *Archivo José Martí*). Algo habrá que recortar al lirismo de la poetisa, sin que por ello deje de tener validez la palabra del venezolano Francisco Alejandro Vargas: “Martí fascinó y levantó los corazones. . . Su discurso fue un canto de amor. . . [Los oyentes] quedaron fascinados por el hombre y el orador. . .” (“Bosquejo biográfico de Martí”, *Archivo José Martí*). Pero el narcisismo martiano de su “hablante hermosura” fue totalmente “benigno” y, además, activo y trascendente. Vuelvo a Andrés Iduarte, quien hace notar que la colonia hispanoamericana de Nueva York era muy pequeña y, por ende, los discursos de Martí tuvieron poco público. Pero —dice— “su fe hispanoamericanista y su nostalgia cubana superaron la ausencia de público: se fabricó uno ideal e imaginario”. ¿Cuál? Indudablemente, *la posteridad*.

Hay un rasgo simpático del narcisismo superficial del patriota: los retratos que suele enviar a sus amigos sin que éstos lo pidan, y el cuidado que pone en que le favorezcan. Un solo caso: antes de su boda con Carmen Zayas escribe a Mercado: “Pensando en Manuel [la amistad] tanto como en Carmen [el amor] me hice un retrato. O mis ojos han muerto, lo que no dudo, o me pintan ciego. El retrato no sirvió.”

Después de su fracaso matrimonial escribe al mismo desde Nueva York: “Vea en mi retrato, que el benévolo Sr. Méndez le lleva, buena parte de lo que no le digo.” Esta fotografía —he comparado muchas de un Martí de diversas edades— es la mejor que de él se conserva: el busto —algo más que sólo el busto— de frente, los brazos cruzados sobre el pecho ocultando casi las manos, la cabeza en postura de menos de tres cuartos hacia la derecha (la más apropiada para disimular la separación de las orejas con respecto al cráneo), la cabellera espesa y oscura, que ya deja lugar a una frente lisa en rápido crecimiento, el rostro ascético, la nariz recta, el bigote espeso que no impide adivinar la boca de su adolescencia, sin rictus ni sonrisa, los bellísimos ojos que, mirando muy a lo lejos, resumen la serenidad del conjunto. . . Realmente, Martí tuvo razón al estar satisfecho de este retrato que, para completar su efecto romántico, dice al reverso: “Voz que se extingue — fuego que se apaga! José Martí. A Manuel Mercado.”

Nuestro analizado hubiera podido también, con justicia, ser narcisista de lo intelectual. M. Isidro Méndez dice: “Ninguna aptitud intelectual le fue negada” y, en excelente artículo, Raimundo Lida abunda sobre el tema de la inteligencia y los conocimientos martianos: “. . . ese saber, *bien asimilado y bien disimulado*, lo emplea Martí con toda naturalidad” (“José Martí. Su vida”, *Archivo José Martí*). Medardo Vitier en *Vida y pensamiento de Martí*, parece ampliar lo anterior: “Pudiéramos citar algunos cubanos y hombres de Hispanoamérica, contemporáneos de Martí, que *atesoraron* mayor suma de conocimientos que él, sin rendimiento igual. Una página suya implica, con frecuencia, envidiable madurez mental. *Cultura es eso, madurez, conversión de los datos en criterio y valores*, y por ahí, no sé quién en América lo haya igualado” [en las dos últimas citas, cursivas mías]. Es obvio que Martí no habla de memoria cuando elogia a “. . . Montaigne, que vio por sí [mismo] y dijo cosas ciertas. . .”: por sus ojos han de haber pasado las líneas del ensayo “Sobre la pedantería”. No, no fue ideal de Martí el de “poner bellezas en su entendimiento”, el de atesorarlas y mucho menos, el de exhibirlas. En cambio, desde su infancia y adolescencia, el narcisismo del esteta cubano se abocó a la belleza moral, conforme a un dechado inhumano por sobrehumano, que Martí creyó haber alcanzado, como lo muestran, en su copiosa escritura, el símbolo *Homagno* (apócope de “Hombre magno”) y sus equivalentes: *gigante, montaña, pino, águila, león*, etc. El término *Homagno* sólo está expreso para referirse al propio autor. Así en el poema de *Versos libres* que lo lleva por título, cuya complejidad merecería detenido

análisis literario, pero del que me limito a sintetizar el contenido: el poeta se duele de sí mismo, "Homagno sin ventura" que ve desperdiçada su grandeza: "¿Por qué, por qué, para cargar en ellos / un grano ruin de alpiste mal trojado / talló el Creador mis colosales hombros?" Pero el poema se cierra con la sugerida certidumbre de su alto destino: "Y la tierra en silencio, y una hermosa / voz de mi corazón, me contestaron." También de *Versos libres*, "Yugo y estrella" se abre diciendo: "Cuando nací, si sol, mi madre dijo: / 'Flor de mi seno, Homagno generoso / de mí y de la Creación suma y reflejo, / pez que en ave y corcel y hombre se torna. . .'" Asimismo, existe un borrador de "Homagno audaz", casi ilegible a causa de múltiples tachaduras, y cuya copia fotográfica reproducen las *Obras completas* de la Editorial Nacional de Cuba. No siempre necesita Martí del término explícito para sus autovisiones: en "Flores del cielo", de la misma colección, es el gigante que alcanza las estrellas:

"Yo, pálido de amor, de pie en las sombras,
envuelto en gigantesca vestidura
de lumbre astral, en mi jardín, el cielo,
un ramo haré magnífico de estrellas.
¡No temblará de asir la luz mi mano!"

Pero su manera más habitual de autoexaltarse es la que señala Andrés Iduarte en *Martí escritor*. Habla del primer discurso que de Martí se conserva (a la memoria de Alfredo Torroella, pronunciado en el Liceo de Guanabacoa el 28 de febrero de 1879) y dice: ". . . es interesante ver cómo ésta es la primera semblanza en que el orador pinta sus propios méritos, los que él tiene y quiere tener". Muchas otras semblanzas pronunciará o escribirá Martí, y en la mayoría de ellas, el objeto del panegírico martiano será un "Homagno" vicario. Imposible citarlos todos. Tomaré uno solo: el tan justamente conocido que dedica a Emerson en *La Opinión Nacional* de Caracas (1882). Ahí se autodescribe, en tercera persona: "Era de niño tímido y delgado y parecía a los que le miraban *águila* joven, *pino* joven. . . El rostro era enjuto, cual de hombre hecho a abstraerse y a salir de sí", e igualmente se autodefine: "Va de cumbre en cumbre, como *gigante*, y no por las veredas y caminillos por donde andan, cargados de alforjas, los peatones comunes, que como miran desde tan abajo, ven pequeño al *gigante* alto." Es notable la reiteración de esta imagen —quizá el mayor defecto del ensayo, por otra parte, muy bueno— y a riesgo de caer en machaconería, cito algunos más de estos pasajes obsesivos: "Hay

de esos hombres montañosos, que dejan ante sí y detrás de sí llana la tierra;”¹³ Emerson, que es “hombre montañoso” y “hombre gigantesco”, “escribió un libro . . . en que . . . estudia en sus tipos a los *hombres magnos*”; Emerson tiene su casa “cercada de *altos pinos como símbolo del dueño*”.¹⁴

No sólo en semblanzas y panegíricos se autorretrata Martí; también en su escasa obra de intención propiamente literaria. La poesía no escapa a esta afirmación —ya hemos visto algunos ejemplos—, pero sus piezas dramáticas (no considero el juguete cómico escrito para Concha Padilla) y, sobre todo, su única novela, al permitirle crear y mover personajes, le dan mayor posibilidad de elaborar sus “dobles”.

De *Abdala*-Martí ya he dicho algo y volveré a hablar más adelante. En cuanto al drama *Adúltera*, escrito entre los 18 y los 20 años, añadiré algo. En primer lugar, que Martí inicia esta obra con el acostumbrado elenco de personajes, de la manera siguiente:

“Grossermann (grande hombre) el marido
Guttermann (hombre bueno) el amigo
Possermann (hombre vil) el amante
Fleisch (fleisch [sic]: carne) la mujer”

Ya está aquí, en un temprano escrito martiano, el “Homagno” —nótese la anteposición del adjetivo en este solo caso— plenamente identificado con el autor, a pesar de que el adolescente no ha sido víctima de engaño, adulterio ni —aún— de abandono. No es mi intención preguntarme el porqué de la misoginia que campea por toda la obra, sino sólo poner el acento en la perfección absoluta de Grossermann-Martí, cuidadosamente expuesta en los largos parlamentos que se cruzan entre los dos amigos. Grossermann es el marido y el amigo perfecto, no conoce ni la envidia ni el amor al lucro y, mortalmente herido en su amor y en su honor, perdona: “Si alguien te ofende, *sin*

¹³ De paso, aludo a “Musa traviesa” del *Ismaelillo*: “Seres hay de montaña / . . . y seres de pantanos / y lodazales.”

¹⁴ Los pinos altos, jóvenes, nuevos se reiteran en la obra martiana (por ejemplo, en el discurso llamado, precisamente, “de los Pinos nuevos”: Tampa, 27-IX-1891; y en la conocida como “Oración de Tampa y Cayo Hueso”: N. York, 17-II-1882). Confieso que mi “psicoanálisis” consideró el introducirlos en el casillero freudiano de los símbolos fálicos; pero el examen más detenido y honesto, no me permite tomarlos más que como ese “ejemplo de delirios verticales” que Gerardo Diego halló en el ciprés de Silos. El discurso de Tampa concluye, precisamente, con la más rotunda autoafirmación de verticalidad: “¡Eso somos nosotros, pinos nuevos!”

rencor, sin odio, sin ira . . . vuelve por tu dignidad.” El amigo sintetiza tal grandeza moral en una exclamación: “¡Alma altísima!” Las palabras que acabo de subrayar se ligan al escrito anterior —muy poco anterior— de Martí: *El presidio político en Cuba*. Gravoso sería citar, de tal manera se reiteran ahí las expresiones de que el adolescente recién maltratado y ultrajado con crueldad *no sabe guardar rencor, no es capaz de odiar*. Éste es el estribillo más repetido por Martí a lo largo de toda su obra y que le ha valido, de alguno de sus comentaristas, el título de “guerrero sin odio”.

Su novela *Amistad funesta* —escrita a petición y por entregas y publicada más tarde con el título de *Lucía Jerez*— tiene las cualidades que algunos críticos literarios le reconocen, pero también el máximo defecto que resulta, precisamente, del empeño de autorretrato. Tres dobles tiene aquí Martí, un Martí que, pasada ya la treintena, debería haber sido capaz de advertir como negativo un rasgo tan sobresaliente. Para seguir el orden cronológico de la vida martiana, tomaré primero a don Manuelillo-Martí, tan ajeno a la trama de la novela que, sin rozarla, tiene que recibir de su autor una muerte casi cómica. Este don Manuelillo “tenía bravura desmedida. . . para afrontar situaciones difíciles. . . con unos cuantos compañeros suyos *publicó en el colegio un periodiquín . . . por supuesto revolucionario. . .*”. Al llegar la amenaza de castigo para todo el grupo, Manuel “*quiso quitar de sus compañeros toda culpa y echarla entera sobre sí. . . —Pues, señor Director, yo solo he sido*”.¹⁵ Martí sigue autonarrándose en sus voraces lecturas, en los arrebatos emocionales que le provocan, en su afición a escribir. . . Por fin “en una revuelta que tramaban contra el gobierno unos patricios, fue hecho preso don Manuelillo, quien en verdad tenía en la sangre el microbio sedicioso”. Mediante los oficios de “amigos pudientes” de su familia y “en gracia de su edad” sale de la prisión condenado a expatriarse. En Salamanca (Martí en Zaragoza) hace (como Martí) estudios de Derecho, y a los cuatro años de su exilio en España (los mismos que vivió Martí), el pobre don Manuelillo “se murió de unas fiebres enemigas”, quedando totalmente baldía “el águila nueva que llevaba en el alma”.

Pero —nos decimos— ahí está el personaje de Juan Jerez que —sosa y todo de Martí— quizá tenga tamaños novelísticos. Aparece

¹⁵ Tal como ocurrió en la realidad biográfica martiana. Y de paso hago notar que don Manuelillo-Martí “. . . montaba en cuanto caballo veía a su alcance; y mejor si lo hallaba en pelo; y si había que saltar una cerca, mejor. . .” Clara evocación de vivencias infantiles indelebles a las que ya me he referido.

como “un hombre joven vestido de negro . . . aquel que llevaba siempre en el rostro pálido y enjuto como el resplandor de una luz alta y desconocida. . . a quien la Naturaleza había puesto aquella coraza de luz con que reviste a los amigos de los hombres . . . aquel Juan brioso que andaba siempre escondido en las ocasiones de fama y alarde, pero visible apenas se sabía de una prerrogativa de la patria desconocida, o del decoro y albedrío de algún hombre hollados; aquel batallador temible y áspero, a quien jamás se atrevieron a llegar, avergonzadas de antemano, las ofertas y seducciones corruptoras. . .” Y Martí sobreabunda: “Era la de Juan Jerez una de aquellas almas infelices que sólo pueden hacer lo grande y amar lo puro. Poeta genuino, que sacaba de los espectáculos *que veía en sí mismo*, y de los dolores y sorpresas de su espíritu, unos versos extraños, adoloridos y profundos que parecían dagas arrancadas de su propio pecho,¹⁶ padecía de esa *necesidad de la belleza* que como un marchamo ardiente señala a los escogidos del canto. . . Había en aquel carácter una extraña y violenta *necesidad de martirio*,¹⁷ y si por la superioridad de su alma le era difícil hallar compañeros que se la estimaran y animasen, él, necesitado de darse, que en su bien propio para nada se quería y se veía a sí mismo como una propiedad de los demás que guardaba él en depósito, se daba como un esclavo. . .” Pero Juan Jerez resulta ser un personaje adyacente, incidental, mero pretexto para la acción novelística. Ociosos, pues, los rasgos excelsos de su etopeya, Martí ha de confesar en el prólogo: “. . .hubo que convertir en mero galán de amores al que nació en la mente del novelador dispuesto a. . . más altas empresas”. Sin embargo, el autorretrato quedó.

El tercer doble de Martí en esta novela es Keleffy, pianista húngaro que “viajaba porque estaba lleno de águilas que le comían el cuerpo” y porque “casó con una mujer a quien creyó amar, y la halló luego como una copa sorda,¹⁸ en que las armonías de su alma no hallaban eco”. Keleffy, pues, sufre el dolor de vivir sin mujer, “aquel dolor que, en su espíritu hermoso . . . había salvado, como una paloma herida, un apego ardentísimo a lo casto”. Para completar el símil, Ke-

¹⁶ Confrontar con lo que de sus *Versos libres* escribe Martí en el prólogo a éstos y, sobre todo, en carta a Mercado del 11 de agosto de 1882.

¹⁷ Más adelante analizaré estos aspectos de la psique martiana.

¹⁸ La imagen “copa” es obsesiva en Martí. Casi siempre tiene connotación positiva. La adición del adjetivo “sorda” la convierte en símbolo de la mujer adocenada y sin ideales, antítesis de la que su idealismo crea en “Copa con alas” (*Versos libres*).

leffy sufre también “la sorda hostilidad con que los espíritus comunes persiguen a los hombres de alma superior”. Palabras que son apenas un eco de esta afirmación martiana: “Yo he vivido poco; pero tengo miedo de vivir y sé lo que es porque veo a los vivos. Me parece que todos están manchados, y en cuanto alcanzan a ver un hombre puro, empiezan a correrle detrás para llenarle la túnica de manchas” (carta a Mercado, s/f).

Es imposible que cualquier lector asiduo de Martí deje de advertir el símbolo “Homagno”, explícito o implícito, paladinamente identificado por el escritor consigo mismo. Antologizar aquí los pasajes en que esto ocurre sería caer en fárragos y en ociosas reiteraciones. Ante este rasgo de su escritura, que puede parecer escandaloso, muchos biógrafos han hecho la vista gorda; otros se han atrevido a atacar a Martí, y muchos más lo han defendido con explicaciones psicológicas más embrolladas que atinadas: así tenemos que Martí resulta ser precisamente el “Anti-Narciso” (José de la Luz León, *El narcisismo en la vida y en la obra de José Martí*), “El inadapado sublime” (Dr. Joaquín Martínez Sáenz), el “extravertido que en otros se identifica con sus propios valores” (Antonio Martínez Bello, *El temperamento de Martí. Ensayo de interpretación psicológica*). . . Este último dice que el cubano “se volcó sin reservas en su obra, y ésta es la más veraz y válida expresión de la vivencia interna de su autor. De ahí la mendacidad de quienes afirman que Martí no fue sincero ni espontáneo en su obra sino que hizo de ella objeto de simulación; y creedme que no son por desgracia muy escasos quienes tamaña enormidad afirman”.

Por mi parte, considero que es hacer poco honor a la figura martiana tratar de defenderla. Se defiende sola, sin más requisito que el de comprenderla en profundidad. No pretendo estar en posesión de la clave del enigma; ante él, me limito a dar mi opinión personal, basada en mi personal y honda vivencia de la obra y del hombre que ésta revela. Considero que la explicación está en algo que ya resulta obvio a través de estas páginas: *el esteticismo martiano, un esteticismo a ultranza* que constituye un auténtico modo de ser, una manera *sustancial* de su personalidad.

Nietzsche, otro esteta —que, por cierto, no parece figurar entre las lecturas martianas— dice: “Rodeaos de cosas pequeñas, buenas, perfectas: su dorada madurez alivia el corazón.” Martí, como un eco, escribe: “Mejora y alivia el contacto constante de lo bello” (*Amistad funesta*); “Un objeto feo me duele como una herida. Un objeto bello me conforta como un bálsamo” (carta a Mercado, s/f).

¿Qué tiene de extraño que quien así necesita de la belleza fuera de sí mismo, la necesite también en su propio ser y en su propia vida? Y así, invadido por ese “sentimiento oceánico” descrito por el psicoanálisis, afirma y reafirma: “El objeto de la vida es la satisfacción del anhelo de perfecta hermosura.” “Para ser bueno no se necesita más que ver lo bello” (“Emerson”).

De tal esteticismo brotó Martí-Homagno, el que por contraste resalta en la siguiente autodefinición: “. . .la vida tiene sus *plebeyos*, que son los que se aman a sí mismos y traen la tierra toda a su almohada y a su mandíbula; y sus *nobles*, que son aquellos a quienes come el ansia de hacer bien, y de su sangre dan a beber, y de su corazón dan a pastar; y con su propio óleo alimentan la lámpara humana” (citado por Martínez Bello sin referencia).

Baste, por ahora: cuestión es ésta que requiere más detenida consideración psicoanalítica. Volveré sobre ella.

Tánatos

“Nada sentiría tanto como un no bello morir.”

SÓFOCLES

Otro aspecto importantísimo que surge del análisis de la obra que considero es la nada larvada tendencia de Martí a la autodestrucción, en una forma o en otra. Si resultara verdadero ese “hijastro del psicoanálisis” (Igor Caruso) —que varios psicoanalistas niegan— podríamos decir que Martí estuvo poseído por el *instinto de muerte*. Prepúber aún, cuando circunstancias familiares intolerables empujan a casi todos los adolescentes a evasiones más o menos reales o completas, pero generalmente vitales, el niño cubano piensa en el suicidio, y sólo le detienen el respeto y el amor a su maestro desterrado, Rafael María Mendive. Viene de inmediato la rebeldía patriótica que le acarrea el breve pero cruel presidio político y, después, el destierro. En su conocido escrito sobre el primero dice: “Verdad que el martirio es algo de Dios” y añade que él “gozaba en sufrir. Sufrir es más que gozar: es verdaderamente vivir”. En artículo relacionado con lo mismo (Cádiz, 1871), su masoquismo le dicta: “. . .estoy hasta ufano con mis dolores. Si sufrir es morir para la alegría, en cambio es nacer para la vida del bien. Gracias para los que me han hecho sufrir tanto”. Grossermann-Martí, cuando aún se cree un marido feliz, amado por la mejor de las mujeres, suelta esta incongruencia: “Si a mí me pregunta-

ran qué es vivir, yo diría —el dolor, el dolor es la vida.” Con Mercado, el amigo de sus intimidades, se regodea: “. . .yo gusto del placer del sacrificio” (carta de enero de 1877); y con el mismo se desahoga, al hablarle de su hijito de pocos meses: el niño “sabr  sufrir, sabr  pensar y sabr  amar. Saber sufrir es lo que más importa —aunque se muera de ello”.

Martí, pues, tiene “vocación” de mártir, e incluso desea transferirla a su hijo, pero no se limita a tenerla: es generoso en proclamarla, y hasta ño o resultaría un elenco de los pasajes en que habla de su fragilidad emocional y física, de sus recaídas en cama, y de su ideal cada día más alto, *a pesar de todo*. Alrededor de un mes antes de su inmola-ción, en lo que se considera su testamento literario, aún escribe: “En la cruz murió el hombre en un día: pero se ha de aprender a morir en la cruz todos los días. Martí no se cansa, ni habla.” Complemento de su vocación de mártir es su autovisi n de justo perseguido. Atrás quedan algunas citas. Quizá una de las últimas sea ésta: “Viejos y jóvenes, de una región y de otra, odi ndose entre sí y sólo unidos en celarme, se est n ya afilando los dientes. Aquí está la carne. Mi gusto está en el deber y en cumplirlo sin fatiga y sin ira” (carta a Gonzalo de Quesada).

De cabo a rabo de su producción, Martí reitera esa “necesidad de martirio” (que hemos visto atribuida a su sosia Juan Jerez) y repite, en formas diversas, el estribillo de su “muero porque no muero”. Más que la prolijidad de las citas servirá, quizá, un dato estadístico, para revelar su obsesión por la muerte: en el índice analítico de sus *Obras completas* de la Editorial Lex, la palabra “muerte” tiene 273 entradas, y la palabra “vida”, sólo una.

Ahora bien, conforme a un psicoanálisis no del todo ortodoxo, pero para mí convincente en este aspecto, “el instinto de la muerte es un fenómeno maligno que crece y se impone en la medida en que Eros no se despliega. El instinto de la muerte representa psicopatología y no, como en la opinión de Freud, una parte de la biología normal” (Erich Fromm, *El corazón del hombre*).

Otro psicoanalista, curiosamente más próximo a Freud, me da pie para templar la afirmación anterior y ver la vertiente positiva en este aspecto de la psicopatología martiana: se trata de Igor Caruso en su libro *La separación de los amantes*, donde equipara a la muerte la separación en vida de aquellos a quienes liga cualquier tipo de intensa afectividad. Esta separación puede darse por causas racionales, morales, utilitarias, etcétera.

Pero antes he de volver a la biografía martiana: José Martí sufre dos veces el trauma de la expatriación (queda por saber si ese destierro no fue subconscientemente buscado). El hecho es que, adolescente, ha de separarse de su madre y sus cinco hermanas, una de ellas, sobre todo, tiernamente querida. Ya casado y a punto de nacer su hijo, la paz de Zanjón y su amnistía política (1878) le permiten regresar con su familia a Cuba. Dos discursos suyos bastan para atraerle un nuevo arresto y una nueva deportación a España, de donde pasará a expatriarse definitivamente a Nueva York. Desde entonces —y a pesar de esporádicos períodos de presencia física de los seres queridos a su lado— Martí no volverá a formar familia, ni con la suya natural, ni con la que tuvo el extraño conato de formar por cuenta propia. Es un *separado* de padres y hermanas, de mujer e hijo. Dice Caruso: “El problema de la separación es el problema de la muerte entre los vivos. . . El otro. . . muere en mí. . . También yo muero en la conciencia del otro.” Y explica los mecanismos de defensa que se ponen en juego para que a esta muerte no siga la extinción física. Entre los que señala, me parecen los más *ad hoc* para el caso martiano la “huida hacia adelante” que se manifiesta como “hiperactividad, sobre todo en las personas que tienen gran sentido del deber”, y también habla de una especie de racionalización que hace de la necesidad virtud, una virtud que puede manifestarse en múltiples formas, una de ellas, “la *autoconciencia heroica*” [cursivas mías]. Admite Caruso que en estos casos es posible un auténtico enriquecimiento psíquico y que los mecanismos de defensa son también “de intercambio”, es decir, hacen contacto con el entorno real, individual y social. Son pues, a pesar de todo, *funciones de lo vivo* (ob. cit.).

Pero esta “muerte de la separación” no es más que un rasgo parcial del impulso hacia la muerte en Martí. Anticipándome a los comentarios de Bachelard, que he de tomar hacia el final de este estudio, quizá puedo decir que el patriota cubano tuvo una “pancalomanía”¹⁹ de la muerte; pero no de una bella muerte cualquiera, sino precisamente de la que él se había escogido desde la adolescencia y que prefigura, a los 16 años, en *Abdala*.

Dice Marie Bonaparte: “El género de muerte elegido por los hombres, ya sea en la realidad, para ellos mismos, mediante el suicidio, o en la ficción para sus héroes, nunca . . . es dictado por el azar,

¹⁹ De “pancalismo” (pan, todo; calós, belleza), término predilecto de Bachelard, inherente a su visión de los aspectos positivos del narcisismo.

sino que. . . está determinado de un modo muy firme psíquicamente” (*Edgar Poe*). En Martí es especialmente firme y, sobre todo, admirablemente perseguido y logrado.

Emplazado siempre por su frágil salud, principalmente por el tumor testicular que, finalmente, degeneró de manera maligna, el esteta *tuvo la fuerza suficiente* para llegar, con una hermosa muerte, a la culminación de una vida hermosa. Ésta fue su verdadera obra de arte. ¿Quién puede reprochárselo? Y así, este intento de psicoanálisis puede saltar de la “arqueología” a la “teleología” y decir de la vida y la muerte de José Martí lo que éste mismo dijo de la Oratoria: que “no tiene más que una regla: la inmortalidad. No la mezquina de los hombres, sino ese eco que quedará después de la vida. . .” (“Notas sobre el orador”).

Demasiada tinta se ha derramado sobre la muerte de Martí. Inncesario y hasta mezquino sería revolverla. Me limito a seguir —en lo posible, en citas del propio Martí— su trayectoria final.

En Nueva York, “en el invierno de 1894 . . . al oído de Carmen [Miyares viuda de Mantilla] musitaban los médicos que aquello sería cuestión de unos cuantos meses más. . . no hadaban nada bueno a este harapo de vida que pugnaba por concluir” (Mauricio Magdaleno, *Fulgor de Martí*). Durante el viaje marítimo hacia América, el patriota no flaquea (ya hemos visto cómo responde a la autorización de los jefes militares para que se traslade al teatro de la revolución armada: “No habría noviazgo ni delicia que me hubiera puesto el corazón tan henchido y luminoso como esta carta. . .”), pero escribe misivas en las que se permite desahogar la nostalgia —ya lo hemos visto— de la hija María, de “una mujer buena” —que es como dedica algún poema a Carmen Miyares—, y hasta de la casa que albergó estos afectos: “. . . la casa, la casa abrigada y compasiva, que veo siempre delante de mis ojos . . . el cerezo grande, el que da sombra a la casa de las gallinas. . .” La casa a la que, por decisión propia, no ha de volver. Ya en Santo Domingo, desde Montecristi, vuelve a ser “Homagno” para escribir a Federico Henríquez: “Yo alzaré el mundo. Pero mi único deseo sería pegarme allí, al último peleador, morir callado. Para mí, ya es hora” (25 de marzo de 1895).

En este punto, sería necesario, no citar, sino releer esos dos diarios que Martí escribió sobre las rodillas, muchas veces en estilo casi telegráfico, y que son para mí unas de sus páginas más admirables y, desde luego, *las más vitales: De Montecristi a Cabo Haitiano* (14 de febrero - 8 de abril) y *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*, ya en Cuba y en

el lugar de su muerte (9 de abril - 17 de mayo). En ellos, el necrófilo ha desaparecido. Ante la seguridad de la próxima consumación de la muerte elegida, respira a pleno pulmón la vida de la naturaleza y de la gente de América. El gozo de vivir con ellas estos últimos días otorga a su prosa, en muchos momentos, un desconocido acento de embriaguez vital. Nada es desdeñable. Hay que apresurarse y gozarlo todo y recogerlo todo en la escritura: el habla caribeña; los hombres, mujeres y niños que reciben a los revolucionarios —“Mercedes, mulata dominicana, de vejez limpia y fina”—; el alimento que les procuran —“almuerzo de arroz blanco, pollo con llerén y boniato y aullama: al pan prefiero el casabe”—; los sueños que embellecen las noches —“Soñé que, de dos lanzas que había, sobre la lanza oxidada no daba luz el sol, y era un florón de luz y estrella de llamas la lanza bruñida”—; los ambientes caseros que los acogen —“En el patio, baña el sol los rosales, y entran y salen a la panadería, con tableros de masa, y la gallera está como una joya de limpia y barrida”—; los detalles cotidianos —“me voy a pelar a la mísera barbería de Martínez. . . él reluce de limpio, chiquitín y picante”—; el sinestésico goce de los sentidos —“Como en ropa de música se siente envuelto el cuerpo: cantó el mar una hora, más de una hora”—; el arrebató del paisaje —“Por la cresta, subimos. . . A lo alto, de mata a mata colgaba, como cortinaje tupido, una enredadera fina, de hoja menuda y lanceolada. Por las lomas, el café cimarrón. La pomarrosa bosque. En torno, la hoya, y más allá los montes azulados”—; el ardor del trabajo —“Amanezco y trabajo. . . Yo hablo, al sol. Y el trabajo. A que quede ligada esta fuerza en el espíritu unido: a fijar y dejar ordenada la guerra enérgica y magnánima: a abrir vías con el Norte y servicio de parque. . .”

En ambos diarios, sólo hay un día triste: aquel en que uno de los jefes militares, Antonio Maceo, pretende que Martí regrese a Nueva York para continuar su obra de organizador a distancia. “Firme [Martí] resistió el ataque, asegurando que no abandonará Cuba sin antes poner en peligro su vida” (Mauricio Magdaleno, *Fulgor de Martí*). Ese día, 5 de mayo, el diario dice: “. . . he de sacudir el cargo, con que se me intenta marcar, de defensor ciudadano. . .” Y concluye: “Y así, como echados, y con ideas tristes, dormimos.” Martí continúa hacia su única meta.

Ya el 28 de abril, el recién caballero había escrito a Carmen Miyares acerca de los caballos que los rebeldes habían tomado a la guardia civil. Subraya: “A mí también me han regalado un caballo blanco” y

en otros pasajes de cartas y diarios aparece su complacencia en aquel regalo providencial.

Los días pasan. Las marchas se vuelven cada vez más largas y penosas y los diarios martianos hablan, aquí y allá, de los remedios que los campesinos ofrecen al caudillo para mitigar el dolor de “los nacidos”. Prefiero dejar la palabra a Mauricio Magdaleno: Martí “va por los caminos de la manigua muy derecho sobre el caballo . . . pero sabe que la herida crece y que se muere. . .” Llega, en Dos Ríos, el 19 de mayo y, con él, la ocasión de un enfrentamiento con españoles emboscados. “Gómez se lanzó a la pelea; pero antes, tuvo aún tiempo de recomendar a Masó que cuidara de Martí y lo mantuviera a la retaguardia. Nadie sabe cómo, de pronto, lo vieron rebasar las primeras filas y enfrentarse a los peligros de la emboscada. Un simbólico Ángel de la Guardia, casi adolescente, que le puso Masó para mayor seguridad, lo siguió al galope tratando de detenerlo y lo vio caer” (“La muerte de Martí”, *El Universal*, 15 de mayo de 1945). Así tuvo el patriota, a los 42 años, exactamente la misma muerte que, a los 16, había inventado para su héroe Abdala cuyo nombre —lo reitero— significa “santo”, “consagrado”, “siervo de Dios”. Así, en “la ciega hermosura de las batallas”, alcanzó el esteta “la belleza de la muerte”. Era el 19 de mayo de 1895.

Pero desandemos camino hasta 13 años atrás, cuando, en 1882, se publica el *Ismaelillo*. Ya hemos visto que Martí envió ejemplares a sus amigos más íntimos, pero respecto a la edición completa escribe a Mercado: “. . . en mi estante tengo amontonada toda la edición, *porque como la vida no me ha dado hasta ahora ocasión suficiente para mostrar que soy poeta en actos*, tengo miedo de que, por ir mis versos a ser conocidos antes que mis acciones, vayan a creer las gentes que sólo soy, como tantos otros, poeta en versos”. En esta y otras palabras similares, Martí revela su absoluta determinación de ser para sus “espectadores” una obra de arte, un poema, una pintura, una escritura. . . finalmente, la arquetípica estatua ecuestre.

Muerte de narcisismo, sí; pero no del narcisismo mezquino y estéril del psicoanálisis tradicional; sí del narcisismo que Bachelard describe en *Psicoanálisis del fuego* y, sobre todo, en *El agua y los sueños*: “Narciso en la fuente no está entregado tan sólo a la contemplación de sí mismo. Su propia imagen es el centro de un mundo.” En este “narcisismo cósmico” se trasciende el egoísmo, todo “se anarcisa”, todo es bello. “El narcisismo, primera conciencia de una belleza, es el germen de un pancalismo.” Ese pancalismo, esa vivencia de la belleza

cósmica, de la belleza total, palpita especialmente en los últimos diarios martianos ya citados.

Pero Bachelard pone de relieve un rasgo aún más positivo de este narcisismo: “. . . el rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, el hombre prepara, aguza, acicala [en su original acepción de ‘bruñir, principalmente las armas blancas’] ese rostro, esa mirada, todos los instrumentos de seducción”. A ese hombre “podemos plantearle siempre la doble pregunta: ¿por qué te miras?, ¿contra quién te miras?, ¿tomas conciencia de tu belleza o de tu fuerza?” Se trata, pues, de un narcisismo activo, dinámico, *combatoivo*, tanto más redimido de la condenación psicoanalítica cuanto más noble sea el objetivo por el que combate. Martí-Narciso luchó por un ideal con las armas a su alcance, y con su muerte “arquetípica” aseguró —por la fuerza que los arquetipos tienen sobre la psique humana— una victoria duradera de los valores que representa.

Pero aún hay más. El psicoanalista francés Michel de M'Uzan presentó en 1964, a la Sociedad Psicoanalítica de París, una conferencia titulada “Observaciones sobre el proceso de la creación literaria”, cuyas ideas pueden aplicarse a toda creación estética. Su propósito es básicamente clínico y, por supuesto, concede al narcisismo un importante papel. Sin embargo —dice— las representaciones del narcisismo creador, aunque no se limiten a reproducir el mundo real y objetivo, tampoco se apartan de la realidad, “el camino de las realizaciones sublimatorias está constantemente abierto hacia el mundo, de tal suerte que [el artista] ofrece al mundo exterior un producto apropiado, no sólo para complacerlo, sino aun para protegerlo [o, de cualquier manera, enriquecerlo]. En su manifestación última, el movimiento más egoísta desemboca en un don, por consecuencia, en el amor. . .” He aquí, pues, el concepto de un *narcisismo oblativo* que corresponde en todo y por todo al que indujo a José Martí a vivir *su* vida para *su* muerte, a través de un esfuerzo casi inconcebible para actuar sobre *su* mundo y, realmente, modificarlo.

No creo deber disculpas por haber osado poner el dedo en la *psicopatología martiana*. Al contrario, todo mi intento de penetración y comprensión ha sido obra de amor a José Martí, el hombre, ya no el mito. Los mitos —aquí uso la palabra en su acepción peyorativa— tarde o temprano, se derrumban; sólo las figuras excelsas pero *reales* pueden conservar su perenne categoría de *Símbolos*.

EL AMOR DE JUAN RUIZ

A la memoria de Marek Sadowski

México-Polonia-México, 1972-1984

“... estar unido a alguien en el amor es sufrimiento, estar separado del que se ama es sufrimiento, no lograr lo que se desea es también sufrimiento”.

BUDA

Dice Antonio Alatorre: “. . . Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, legó su *Libro de buen amor* a todos los juglares que quisieran recitarlo, permitiéndoles expresamente cortar y añadir a su antojo” (*Los mil y un años de la lengua española*). A su vez, Alicia C. de Ferraresi afirma que “pocos libros de nuestra literatura medieval han sido objeto de tantas y tan diversas interpretaciones; pocos han sido tan afortunadamente iluminados por la labor crítica” (*De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*).

Parece, por la primera afirmación, que sería fácil “meter mano de juglar” en el *Libro*; y por la segunda se teme que —en campo donde tantísimos y tan autorizados críticos han abierto caminos y sendas— el juglar ya no tendría donde poner el pie. Sin embargo, no es así. El valor estético, la espléndida ambigüedad y la heterogeneidad del *Libro*, junto con su riqueza de fuentes, tópicos, pasajes intercalados y, ya más extrínsecamente, con la casi desconocida vida de su autor que tienta a las suposiciones, han bastado para ocupar la atención de incontables estudiosos, tan ilustres que sería ocioso y, por otra parte, enormemente largo enumerar.

El juglar actual puede, pues, simplemente “cortar”, echar por un atajillo quizá apenas hollado y dejado por poco fértil. Puede leer y glosar el *Libro* como una simple narración —psicoanalíticamente comentada— del devenir erótico de Juan Ruiz, ese *narrador protagonista* que nada tiene que ver con el Arcipreste histórico que vivió en el siglo xiv y escribió el *Libro de buen amor*. Aun aquellos que consideren válida la opinión de la autobiografía en el *Libro* no podrán negar que, al convertirse en criatura literaria, cualquier sujeto de auténtica creación se distingue esencialmente del “yo” de su creador. Y esto, por válidas razones psicológicas y estéticas.

Me desembarazo, pues, de lo que no es pertinente para mi propósito y también de la idea de la “unidad estructural” parcial o total del *Libro*, conforme a la siguiente autorizada afirmación: “. . . las fábulas, los cuentos ejemplares y muchas de las exposiciones satíricas y didácticas más importantes dentro de la obra eran en gran parte piezas que el autor, cuando nos dio sus dos versiones, de 1330 y 1343, tenía ya compuestas desde años antes. No es muy difícil advertir, para quien lea bien atentamente la obra, que fueron engarzadas, a veces hasta mal zurcidas, dentro del conjunto”. Y algo más adelante: “Todo el *Libro* está lleno de agregados postizos hechos para incluir composiciones que el poeta tenía en cartera mucho tiempo había, y que se empeñó en incluir, para salvarlas del olvido, en esta especie de ‘obras completas’ suyas, que quiso conservar para la posteridad.”²⁰ Aclaro que no considero “agregados postizos” ni la versión del *Pánfilo* ni otros pasajes cuyos acento emotivo, “yo” psicológico y recreación artística los integran a la trayectoria amorosa de Juan Ruiz a quien —arcipreste y todo— así he de llamar en adelante.

Dice también Corominas: “. . . pese a todos sus antecedentes literarios y a toda la imperfección medieval, el individuo literario protagonista del *Libro*. . . sale retratado, aunque sea incompletamente, pero con personalidad inconfundible e inolvidable . . .” (comentario a verso 76b). Tan inconfundible e inolvidable —diría yo, con respetuosas disculpas a Cervantes— como, tres siglos después, resultará ser Don Quijote. Si bien aquí, simplificando, me refiero a un *único* aspecto de ambos personajes.

En otro lugar he escrito: “Don Quijote [el solterón Alonso Quijano] posee una fuerte y natural inclinación amorosa. La represión la transforma en un erotismo hiperestésico que funciona de dos maneras principales: sublimando al objeto erótico hasta espiritualizarlo por completo; o dejándolo como tal objeto erótico: deseable pero inaccesible, situado detrás de barreras psíquicas *creadas por la mente misma del caballero*” (“El erotismo de Don Quijote”). En cambio, Juan Ruiz se autobiografía en su incesante peregrinar de mujer en mujer, buscando nuevas relaciones carnales o, como él mismo dice con medieval franqueza, “nueva hunda” (1632a). Su irrefrenable deseo obedece a una inexcusable fatalidad que también *está en su propia mente*.

²⁰ Joan Corominas, prólogo a su *Edición crítica del “Libro de Buen Amor”*, 1967. En adelante, citaré en el texto por esta edición (Cor., prólogo, cuarteta o comentario).

Nos hallamos, pues, ante dos tipos sexuales completamente opuestos, ambos morbosos por extremos. La hipocarnalidad de Don Quijote aquí no importa; la hipersexualidad de Juan Ruiz, sí.

*El "doñeador alegre"*²¹

Ya desde los preliminares de su relato, Juan Ruiz declara —con la previa racionalización de la autoridad aristotélica— cuál es su condición:

- 71 Como dice Aristóteles, cosa es verdadera,
 el mundo por dos cosas trabaja: la primera
 por aver manetenencia; la otra cosa era
 por aver juntamiento con fembra plazerera

- 74 digo muy más del omne que de toda criatura,
 todas a tiempo cierto se juntan, con natura;
 el omne de mal seso, tod'ora, sin mesura,
 cada que puede quier fazer esta locura

- 76 E yo, porque so omne, como otro, pecador,
 ove de las mujeres a veces grave amor.²²

Justifica esa condición hipererótica con los dictados astrológicos:

- 124 Esto diz Tolomeo, e dízelo Platón,
 otros muchos maestros en este acuerdo son:
 qual es el ascendente e la costelación
 del que nace, tal es su fado e su don.
- 125 Muchos ay que trabajan siempre por clerezía,
 deprenden grandes tiempos, espienden grand quantía;
 en cabo saben poco, que su fado les guía:
 non pueden desmentir a la estrología;

- 152 muchos nacen en Venus, que lo más de su vida
 es amar las mujeres, nunca se les olvida,

- 153 en este signo atal creo que yo nací;
 siempre puné en servir dueñas que conocí;

- 154 Como quier que he provado mi signo ser atal:
 en servir a las dueñas punar e non en ál

²¹ Así es llamado en 1489c. Podría modernizarse como el "alegre mujeriego".

²² Según Corominas, amor que lo ha llevado a pecar con mujeres (Comentario).

Nacido, pues, bajo el signo de Venus, su estado clerical nada puede contra la astrología y él sólo pugna por “servir” a las mujeres. A tal afirmación sigue su conocido elogio del amor por el cual el hombre “en mucho placer vive”, el rudo se hace sutil; el cobarde, atrevido; el perezoso, presto; el feo, hermoso; el joven conserva largamente la juventud y el viejo rejuvenece . . . ; elogio que termina aconsejando: “. . . por ende, todo hombre/ como un amor pierde luego otro amor cobre” (159).

Sigamos —por el momento a paso muy largo— a Juan Ruiz que va de uno a otro objeto de su deseo: es el *primero* una joven noble y alegre de la que obtiene algunas gratas conversaciones y atisbos de correspondencia (77, 91, 92), hasta que la intervención de calumniadores los separan para siempre (93, 94ab). La *segunda* solicitada, una panadera de nombre Cruz, le procura el doble desengaño de negársele y entregarse al amigo que Juan Ruiz le había enviado como mensajero; la *tercera*, “dueña de buen linaje” y, además, feligresa del clérigo-personaje (Cor., comentario a 171a), no le da más satisfacción que la de poder quejarse en el conocido y hermoso verso: “. . . sembré avena loca ribera de Henares” (170a). Su *cuarta* aventura con la hermosa viuda doña Endrina²³ llega por fin, gracias a las artimañas de una alcahueta, a la posesión de la viuda; pero ésta no le trae ni satisfacción ni paz, como lo prueba su inmediata solicitud —otra vez con ayuda de su medianera— a una dama casi niña a quien vio “seer en su estrado”. Con hechizos y afrodisiacos, la “trotera” “fizo venir al rincón” a esta *quinta* dama de Juan Ruiz, el cual poco goza de su victoria, pues la joven “murió a pocos días”, causando tal pesar al amante que éste cae en cama enfermo por algún tiempo.

Los “amores” *sexto*, *séptimo*, *octavo* y *noveno* de nuestro protagonista prescinden de la medianera y toman un rumbo nuevo y extraño: en vista de que el Apóstol manda “provar todas las cosas”, Juan Ruiz emprende a lomo de mula un viaje que lo aleja de su ciudad y arciprestazgo de Hita, para adentrarse en la sierra de Guadarrama, donde sucesivamente busca y encuentra a cuatro vaqueras, mujeres casi bestias en cuyo trato sexual el protagonista se somete voluntariamente a la inferiorización de una actitud mucho más pasiva que vi-

²³ Atrás aclaré que considero homogénea dentro del libro y congruente con el clima emotivo de la autobiografía la recreación del *Pánfilo*. No tomo en cuenta las ambigüedades en el nombre del protagonista, mero juego, ni siquiera bien sostenido, de nombres vegetales: Melón, Endrina, Rama, “fija del endrino”.

rilmente acometiva: “Por la moñeca me priso . . . ove a fazer quanto quiso” (971) dice de una de ellas y lo mismo o algo peor para sí mismo podría decir de las otras. Y esto, según él, porque el Apóstol manda probarlo todo. Volveré sobre la causa verdadera de tan extraña conducta.

Con la proximidad de la cuaresma, Juan Ruiz ha de volver a su ciudad, a su grey . . . y a la alachueta, para que le consiga la mujer *décima*. Esta vez se trata de otra viuda joven y rica que burla con facilidad las artimañas de la “tercera”. La vez *undécima*, el protagonista codicia a —eso parece— una linda feligresa de su parroquia, a quien hermosea el hecho de estar haciendo oración en día de “fiesta señalada”. La “trotera” fracasa y la devota se casa con otro. Buen número en la serie —*duodécimo* y último— toca a la monjita Garoza, en episodio que, en mi opinión, supera en congruencia y belleza al de doña Endrina. De los afanes de la tercera “vino la buena cima” y, al fin, Juan Ruiz goza de dos meses de amor que corta, de nuevo, la muerte de su pareja. Poco después de Garoza, muere Trotaconventos y concluye la parte narrativa del *Libro*.²⁴

En síntesis, ¿qué tenemos al final del camino? Doce *affaires*, de los cuales, ninguno se logra por méritos propios del amador “hipersexual”, cinco fracasan, tres se consuman por las seducciones, no del galán, sino de la tercera; y los otros cuatro dejan a aquél muy mal parado como gozador activo y audaz de los placeres de la carne. ¿Qué ocurre, pues, a Juan Ruiz, el lúbrico amante nacido bajo el signo de Venus? ¿No está su lubricidad mucho más en sus palabras —no son únicas las que aquí he citado— que en sus hechos? ¿Y su satisfecha alegría es, acaso, posible con tales resultados?

El psicoanálisis concede atención al caso —no poco frecuente— del hipersexual que es, en realidad, un seudosexual. En *Teoría psicoanalítica de las neurosis*, Otto Fenichel dice: “Los mismos factores que provocan la hiposexualidad pueden crear la impresión de hi-

²⁴ Es verdad que aún aparecen dos breves trozos que relatan intentonas eróticas del personaje dirigidas a una mora y a una mujer cualquiera, indefinida y cosificada. Sin embargo, las omito sin escrúpulo ya que desentonan completamente del clima afectivo general y del momento psicológico que vive el protagonista. Estos sí que son —me parece— “agregados postizos”. En el asunto de la mora, Corominas nota la “transición desenfadada” entre el dolor por la muerte de Garoza (1506-1507) y la nueva solicitud (1508a), y se extraña de “la prontitud con que este don Juan alcarreño busca nuevo ‘casorio’”. Del siguiente intento dice: “De alguno de otros episodios más ligeros y pintorescos, como el cuento de don Hurón [el último medianero] ni siquiera se puede decir que [el autor] se tomara la molestia de zurcirlo” (Prólogo).

persexualidad. [En este caso] el aparente *plus* está encubriendo un *minus* . . . y la actividad sexual exagerada [o el intento de tenerla] es una obsesión, tal como cualquier otra actividad exagerada, es decir, es un derivado, es un intento fracasado de . . . hallar una descarga sexual para tensiones que no son sexuales.” Explica que tal pseudohipersexualidad tiene escasa relación con las funciones hormonales, se debe a factores psicógenos y se constituye como defensa contra una ansiedad vinculada a necesidades infantiles insatisfechas, las más veces de orden afectivo, aunque pueden incluirse las de poder o prestigio.

Para Fenichel, resultan sinónimos el pseudohipersexual de uno y otro sexo con el Don Juan o la ninfómana; parece ignorar casos intermedios o muy diversamente matizados, como es el de nuestro Juan Ruiz. Por otra parte, el psicoanálisis achaca al pseudohipersexual mucho más el sadismo que el masoquismo aunque, de hecho, en muchos casos prive éste sobre aquél. No insisto en aspectos que se irán elucidando a lo largo de este análisis. Sólo diré que en el *Libro* tenemos dos pasajes oníricos que, si hacemos a un lado su matiz alegórico para seguir la línea del acontecer “real” en la narración de Juan Ruiz, dejan de ser la “pelea con don Amor” y los “consejos de doña Venus”, como usualmente se les conoce: son un sueño psicoanalizable, un doble sueño que asalta al protagonista después de su tercer fracaso amoroso y que revela su angustia pseudosexual. La lectura cuidadosa de los pasajes específicos —pues hay largos agregados— hace evidente la semejanza de tal “psicomaquia” (Ferraresi) con esos semisueños sobrepoblados de imágenes, esas duermevelas lúcidas y oscuras en las que solemos esperar y desesperar, reñir —¿con quién sino con nosotros mismos?— a causa de nuestras malandanzas, cualesquiera que sean; galopar con la mente hacia su posible solución y término, creerlos hallados y . . . despertar de nuevo al cansancio de la realidad.

El sueño de Juan Ruiz

En uno de sus diarios, Mircea Eliade apunta: “. . . he tenido este sueño: . . . advierto la entrada de una caverna . . . Comienzo mi visita y me conmueve, me sorprende todo lo que descubro a medida que voy penetrando . . .” El sueño continúa y: “Después, sin razón aparente, me despierto bruscamente —consigo, sin embargo, volver a dormirme unos instantes y reencuentro la gruta sin dificultad—. Pero ya no

puedo penetrar en ella . . . y me digo, lo recuerdo muy bien: voy a despertar pronto, pero si grabo en mi mente dónde se encuentra la gruta, podré explorarla en mis sueños futuros.”

Si he traído a cuento este pasaje, ha sido para mostrar —sin recurrir a mi propia e indocumentable experiencia— cómo un verdadero “soñante” es capaz de cierto dominio en el mecanismo de sus sueños y cómo en ellos se imbrican la vigilia, el sueño, la duermevela, lo involuntario, lo voluntario . . . y muchos factores más (por ejemplo, la importantísima aptitud para la interpretación). Llegar a ser un “soñante” requiere, como complemento de las capacidades sensitivas e imaginativas, una verdadera disciplina.

Volviendo a Juan Ruiz: como todo hipersensible —y/o como todo neurótico— tiene la disponibilidad para llegar a ser un “soñante”, posee facultades que algo se aproximan a las que en sus apuntes manifiesta Eliade. Después de su tercer fracaso erótico, cae en un sueño morboso, el relato de cuyas visiones y vicisitudes ocupa 467 cuartetas, así multiplicadas por la cantidad y extensión de las fábulas, ejemplos y relatos intercalados, a veces muy a la fuerza. Pero la línea del sueño mismo es fácil de seguir. Los “personajes” que intervienen constituyen *símbolos oníricos* perfectamente interpretables: “Don Amor” es la condición misma del enfermizo amator que provoca su tortura psicósomática; “Doña Venus”, el signo de su nacimiento en el que busca agarradero su inseguridad; la “hembra ideal” descrita por los dos anteriores es su propio apetito pseudoerótico, no por falso menos intenso; la “tercera” ideal e indispensable es la anhelada defensa contra nuevos fracasos y nuevas heridas. Es un símbolo propiamente materno en el que el soñante inmaduro cifra el apoyo y la compañía que necesita en sus compulsivos y solitarios empeños.²⁵ El sueño empieza así:

- 181 Dirévos la pelea que una noche me avino,
 pensando en mi ventura, sañudo e non con vino;
 un omne grand, fermoso, mesurado a mí vino;
 yo'l pregunté quién era, dixo: “Amor, tu vezino.”
- 182 Con saña que tenía fuílo a denostar;
 díxel: “Si Amor eres non puedes aquí estar:
 eres mintroso, falso, en muchos enartar;
 salvar non puedes uno, puedes cient mill matar.

²⁵ Es de sentir que el español no posea un verbo equivalente al inglés “to mother”, y no sólo por Juan Ruiz que, como niño, aún necesita ser “mamaseado” sino, sobre todo, porque sería utilísimo para innumerables casos que tocan a la psicología en general.

Siguen largamente los denuestos rabiosos de Juan Ruiz, y ésta rabia verbal —recurso del débil— lo lleva, como se sabe, a acusar al “Amor” de ser el origen de los pecados capitales y a compararlo con un clérigo que reza unas horas canónicas y una misa cuyas alusiones erótico-sacrílegas han ocupado muchas plumas eruditas. Así llegamos a la cuarteta 423 en que, bajo el aspecto simbólico de una respuesta medida a sus invectivas y una vez desahogado su impulso colérico, Juan Ruiz lucubra en sueños sobre el porqué de sus fracasos:

426 Si tú fasta agora cosa non recabdeste
de dueñas e de otras, que dizes que ameste,
tórñate a tu culpa, pues por ti lo erreste . . .

Lo que sigue es una larga autocensura de su anterior táctica amorosa, hasta que:

576 Partióse Amor de mí e dexóme dormir;
desque vino al alba pensé de comedir
en lo que m’castigó [aconsejó]; e por verdat dezir
fallé que en sus castigos usé siempre vevir.

Al caer en cuenta de que, a pesar de haber seguido siempre los consejos del “Amor”, no ha conseguido nada, lucha valerosamente consigo mismo:

578 Contra mi corazón yo mismo me torné;
porfiando le dixé: “Agora yo t’porné
en dueña falaguera e desta vez terné
que si bien non avengo, nunca más averné.

Este es el momento equivalente al despertar o semidespertar en el sueño de Eliade. Juan Ruiz “descubre” a una vecina —¿para qué ir a buscar lejos lo que cerca se tiene?— (que después resultará ser la versión española de la Galatea del *Pánfilo*). Pero necesita sostener su valor:

583 Fuíme a doña Venus, que le levás mensaje,
ca ella es comienço e fin deste viaje.²⁶

²⁶ Según algunos críticos, la versión del *Pánfilo* empieza en la cuarteta 576; según Corominas, precisamente en 583. De cualquier modo, a partir de aquí hay ciertas incongruencias, confusiones y “zurcidos” que en nada tocan a mi punto de vista. El elenco de quienes se han ocupado de todo ello llenaría fácilmente una página.

Es decir, reanuda el sueño: el alegórico “fuime a doña Venus” quiere decir: me refugié en el signo astral de mi nacimiento, Venus, como garantía de fortuna amorosa para el porvenir.

Dentro de la alegoría, “Amor” y “Venus” aconsejan al protagonista en forma tan paralela que las imágenes de sus dos discursos —separados en el texto— pueden homogeneizarse en la mente del soñante. Todas ellas concurren, con la mayor eficacia que suele tener el sueño sobre la vigilia, a fijar la estrategia que ha de llevar a Juan Ruiz a la conquista de una “dueña / de qual só deseoso” (580d).²⁷

Tal estrategia puede sintetizarse como sigue: atrevimiento, perseverancia y maña (labia y buen humor, mentira y lisonja, apariencia y dádivas).

Imposible citar exhaustivamente lo que el subconsciente del soñante vierte en imágenes reiterativas. Al menos se puede espigar:

631 Por mijor tiene la dueña de ser un poco forçada
que dezir: “faz tu talente”, como una desvergonçada;
cona poquilla de fuerça finca mucho desculpada:
en todas las animalias esta es cosa provada . . .

633 Maguer que faze bramuras la dueña que se doñea,
nunca el buen doñeador por esto enfaronea; [se
acobarda]
la mujer mucho sañuda e qu’el omne bien guerrea,
los doñeos bien la vencen por mucho brava que sea”

Lo anterior, por lo que se refiere al atrevimiento; veamos qué dice el subconsciente sobre la perseverancia:

518 Prueba fer ligerezas e fazer valentía:
quier lo vea o non, saberlo ha algún día;
non será tan esquivá que no hayas mejoría;
non canses de seguirla; vencerás su porfía.

Y en cuanto a la maña del “doñeador”, el subconsciente se desvergüenza: para conquistar hay que dejar escrúpulos, hay que mentir y lisonjear: “A las de vezes a muchos la mentira aprovecha” (637a); “servidor lisonjero a su señor[a] engaña” (638d). También hay que alegrarse o suspirar al gusto de la dama:

627 El alegría al omne fázelo apuesto e fermoso,
más sotil e más ardit, más franco e más donoso.
Non olvides los sospiros, en esto sey engañoso . . .

²⁷ Corominas, tras sus habituales deslindes filológicos, concluye que esta expresión equivale a una “dama tal cual la deseo” (Comentario).

tener buena apariencia aunque las galas sean prestadas:

- 635 De tuyo o de ajeno irásle bien apostado,
guarda que non lo entienda que lo lievas emprestado,
que non sabe tu vezino lo que tienes condesado;
encubre la tu pobreza cono mentir colorado [verosimil].

Y así hemos llegado a un rasgo notable en la idiosincrasia de Juan Ruiz: un arcipreste del XIV sería, sin duda, más o menos adinerado, pero a lo largo de todo el *Libro* se nota que ese dinero se le pega a las manos. Sin piedad, el subconsciente le martillea:

- 451 (443) De tus joyas fermosas cada que dar podieres . . .
. . . .
- 511 La mujer cobdiciosa de algo, es falaguera;
por joyas e dineros salirá de carrera:
el dar quebranta peñas, fiende dura madera.
. . . .
- 508 Toda mujer del mundo e dueña de alteza
págase del dinero e de mucha riqueza:
yo nunca vi fermosa que quisiesse pobreza;
do son muchos dineros, y [allí] es mucha nobleza.

Las advertencias de “Amor” y “Venus” sobre las características que ha de tener la mujer elegida rezuman el deseo erótico del dormido protagonista. No se trata de sueños propiamente sexuales, ya que en éstos hay consumación y satisfacción, sino de oníricas ansiedades insatisfechas. A mi pesar, cito fragmentariamente pasajes de gran vitalidad y poesía, pero demasiado largos:

- 435 . . . la su faz sea blanca, sin pelos, clara e lisa.
Puna de aver mujer que veas en camisa,
que la talla del cuerpo te dirá esto a guisa.

Y el durmiente ya se entrega, para realmente acertar, a la opinión de la “tercera”:

- 444 (436) Si dexier que la dueña non tiene ombros muy grandes,
nin los braços delgados, tú luego le demandes
si ha los pechos chicos, e contarte le mandes
de su figura toda, porque más cierto andes;
- 445 (437) si diz que los sobacos tiene un poco mojados
e que ha chicas piernas e luengos los costados,

ancheta de caderas, pies chicos, socavados,
tal mujer non la fallan en todos los mercados.

. . .

- 449 (441) En fin de las razones, fazle una pregunta;
si es mujer alegre: de amor se reputa;²⁸
si afuera es fría, demanda si barrunta
al omne;²⁸ si diz sí, a tal mujer te ayunta.

Quizá la imagen más importante del sueño de Juan Ruiz sea la alcahueta *ad hoc* para su peculiar necesidad amorosa: más de veinte cuartetas ocupa su onírica lucubración en torno a ella y a la manera de tratarla para obtener mejores resultados. Toda precaución es poca y todo trabajo es ninguno para conseguir este escudo contra la inseguridad, el miedo, el dolor:

- 592 Si se descubre mi llaga cuál es, d'ónde fue venir,
si digo quién me ferió, puedo tanto descubrir
que perderé melezina so esperança de guarir:
la esperanza con conorte sábes' a vezes fallir . . .

. . .

- 650 Púsome el marinero aína en la mar fonda,
dexóme solo e señero, sin remos, con la brava onda.
¡Coitado! ¿Si escaparé? Grand miedo he de ser muerto;
oteo a todas partes e non puedo fallar puerto . . .

En muchos sueños, claramente se mira lo que en vigilia se ve confusamente, y así, la imagen de la alcahueta ideal se perfila aquí con rasgos muy definidos pero aún genéricos. A ella se liga el final del sueño.

“Venus” reitera:

- 645 “Por end busca una vieja e buena medianera
que sepa sabiamente andar esta carrera

. . .

²⁸ *Reputa*; en otro manuscrito *rrepunta*, quizá en el significado de “primer indicio de una cosa” o bien de “desazón”. *Barrunta*, en el sentido de “presiente”. Me atrevo a sugerir para b) y c): si es mujer que goza ante el menor atisbo de amor y que “presiente”, *siente* al hombre que apenas se le aproxima. En una palabra, si es mujer eróticamente hipersensible. Quizá en el *Libro* el significado sea más claramente sexual; hoy diríamos, dados los tabúes verbales que no padeció la Edad Media, más vulgar. Ni Corominas ni otras ediciones me sacan de este aprieto, que incluye la expresión “si afuera es fría”.

648 Amigo, en este fecho, qué quieres más que t'diga:
 sey sutil e acucioso e avrás tu amiga [amante];
 non quiero aquí estar, quiérome ir mi vía".
 Doña Venus se fue, *a mi dexó en fadiga* [cursivas mías].

Juan Ruiz abre los ojos al desánimo del despertar. Su sueño ha revelado que, en él, "el aparente *plus* estaba encubriendo un *minus*" y que su avidez sexual obedece a una compulsión provocada por carencias de otra índole. Pero nuestro protagonista no lo sabe: tiene la condición psicofisiológica de un "soñante", pero carece de su adiestramiento y de su capacidad interpretativa.

Además de un ejemplo totalmente empírico —el caso de Eliade— algunas consideraciones psicoanalíticas pueden quizá apuntalar mi interpretación. Primero he de recordar que Juan Ruiz, después de su tercer fracaso amoroso,²⁹ dormía un sueño depresivo pero normalmente nocturno: el inicio de sus visiones —dice él mismo— "una noche me avino" (181a). La más atenta lectura hasta la cuarteta 648 inclusive, en que el sueño termina, no autoriza a afirmar que haya dejado el lecho. Ciertamente, hay un verbo que expresa acción, y aun movimiento de traslación del protagonista, pero su significado es plenamente alegórico-onírico: "Fuime a doña Venus" (583c). No quiere decir que deje realmente la cama en la que, poco antes, el durmiente *se ha visto dentro de su propio sueño* perdidamente enamorado de su vecina Endrina, en la que nunca antes había puesto sus deseos³⁰ (su *busqué* e *fallé* relativos a ella son puramente anímicos). Esta modalidad está muy próxima a lo que Freud llamó en su *Interpretación de los sueños* "elaboración secundaria" o "sueño dentro del sueño". Algunos psicólogos actuales lo denominan "sueño lúcido". Suele darse en estados liminares próximos a la vigilia, y tiene poder más o menos terapéutico. Algunos terapeutas cultivan en sus pacientes la capacidad de provocarlo y aun "manejarlo" (por ejemplo, "volver a dormirse" para seguir soñando), y también de interpretarlo.

El antiquísimo tópico literario universal de "soñar que se sueña" no hace más que confirmar la afirmación hecha por Freud de que los poetas se adelantaron a muchos de sus descubrimientos.

²⁹ A. D. Deyermond dice que este "tercer fracaso en un asunto amoroso. . . precede a una *visión* en la que el protagonista increpa al Amor personificado por permitir su derrota" ("La poesía en el siglo XIV") [cursivas mías].

³⁰ En la elaboración del *Libro*, esta incongruencia se debe a la necesidad de introducir el *Pánfilo*. Mi propósito exige que yo lo ignore y tome el texto tal como quedó fijado.

*Las mujeres de Juan Ruiz; del primer
amor a la fiesta de San Marcos*

Antes de seguir —a paso menudo ahora— el derrotero amoroso del protagonista, he de reiterar lo ya sabido: que “el *Libro* es una obra transmitida con graves alteraciones textuales, que han creado un gran sentimiento de inseguridad entre los medievalistas” (Cor., Prólogo), y considerar que “. . . todo juicio sobre los efectos perseguidos por un escritor medieval está expuesto a ser, en cierto grado, subjetivo, y siempre en peligro de ser anacrónico” (G. B. Monnypenny, “La adaptación de Juan Ruiz del *Pamphilus*”). Pondré un ejemplo claro: las opiniones contradictorias sobre un mismo episodio —el de la sierra y las serranas— en autores como Menéndez Pidal, Lida de Malkiel y otros, “muestran cómo un pasaje que no contiene serias dificultades textuales puede dar lugar a diferencias de opinión aparentemente irreconciliables” (R. B. Tate, “Aventuras en la sierra”).

Mi propósito en estas líneas hace todavía más problemática mi interpretación, pues trato de lograr un “acercamiento” psicológico a personajes, situaciones, afectos, diálogos. . . que fueron fijados por la escritura hace siete siglos, que lo fueron con un deliberado propósito, casi constante, de ambigüedad y que, por encima de todo, corresponden a una sensibilidad igualmente lejana y muy diversa de la actual. Todo esto me valga —como a tantos ha valido— para mi propia versión.

Antes de hablar de las sucesivas “dueñas” de Juan Ruiz, nunca descritas y siempre mecánicamente alabadas por rasgos superficiales y comunes a todas —con leves excepciones respecto a Endrina, Garoza y, en sentido muy diverso, a la “serrana fea”—, he de hacer notar el conocido y justamente alabado elogio de las “dueñas chicas”, único pasaje del *Libro* donde la voz de un amator sincero y con experiencia suena auténtica, a pesar de su desembocadura —por lo demás muy hábil— en el tópico siguiente atribuido a Aristóteles: “Siempre quise mujer chica más que grande nin mayor: / desaguizado non es de grand mal ser fuidor / e del mal tomar lo menos: dícelo el sabidor; / por ende de las mujeres la mijor es la menor” (1677).

Pero el bello retrato colectivo, mucho más anímico que físico —al revés de lo que hemos notado en labios de “Don Amor” y “Doña Venus”— se empeña en sugerirme que, Juan Ruiz tuvo al menos un buen

momento de verdadero amor con alguna mujer pequeña. Tal vez, si al texto nos atenemos, ésta debió de ser Garoza:

- 1612 Como en chica rosa está mucha color,
 e en oro muy poco grand precio e grand valor,
 como en poco bálsamo yaze grand buen olor:
 assi en dueña chica yaze muy grand sabor.
- 1614 Chica es la calandria e chico el roisiñor,
 pero más dulce cantan que otra ave mayor:
 la mujer por ser chica, por esso no es peor,
 en doñeo es más dulce que açúcar nin flor;
- 1616 son aves pequeñuelas papagayo e orior,
 pero cualquiera dellas es dulce gritador,
 adonada, fermosa, preciada cantador:
 bien atal es la dueña pequeña con amor.

Pero volviendo a las que él singulariza y enumera en su autobiografía, notemos que en *un solo caso*, al comienzo de la narración de sus doce aventuras, Juan Ruíz hace una referencia de temporalidad notablemente pretérita. Esto ocurre cuando habla de la primera “dueña”:

- 77 Assí fue que *un tiempo* una dueña me priso;
 del su amor non fui en *es' tiempo* repiso. . . [cursivas mías].

Este episodio ofrece, en reminiscencia, la vibración inconfundible de un genuino enamoramiento juvenil, quizá el primero del protagonista. Hay entre la pareja un trato próximo aunque limitado y honesto, correspondiente al de un cortejo que se inicia en forma normal y permitida: “. . . siempre avía della buena fabla e buen riso; / nunca ál fizo por mí nin creo que fer quiso” (77c,d). “Era dueña en todo e de dueñas señora. / Non podía ser solo con ella una ora. . .” (78a,b).

Aunque la joven recela de la medianera (aún no es Trotaconventos) que le lleva unos versos de su enamorado, no cabe duda de que corresponde a su afecto. Pero tal correspondencia es contrariada por terceros:

Dice Juan Ruíz:

- 93 Los que querien partirnos, como fecho lo an,
 mezcláronme con ella; dixiéronle de plan
- 94 que me loava della como de buena caça
 e porfacava della como si fues çaraça [mala mujer].

La joven cree, por lo pronto, a la maledicencia y cae en “gran saña” pero, a pesar de ello, al sobrevenir la separación, pide a Juan Ruiz un recuerdo de su frustrado amor:

- 91 Nunca desde essa ora yo más la pude ver;
 embióme mandar que punase en fazer
 algún *triste* ditado que ella podíes saber,
 que cantás con *tristeza* pues la non podía aver;
 92 por complir su mandado de aquesta mi señor,
 fize cantar tan *triste* como este *triste* amor;
 cantávalo la dueña creo que con *dolor*
 más que yo fer podría de ello trobador.

Ilícita interpretación sería, en el caso de Juan Ruiz, tratar de remontarse a esas “necesidades infantiles insatisfechas” que, según el psicoanálisis, pueden conducir a una pseudohipersexualidad adulta; pero no sólo es lícito sino pertinente recordar el hecho indudable de que traumas de adolescencia o extrema juventud pueden exponer a graves perturbaciones la afectividad de ciertos temperamentos, de suyo psíquicamente muy vulnerables. No hay más que releer atentamente este episodio para hallar un protagonista primerizo e ingenuo que sufre ante el fracaso conforme a tales características. En solas dos cuartetas, el dolor y la tristeza se reiteran cinco veces que llegan a seis en 103d: “. . . de esto fize troba, de *tristeza* tanmaña”. Esto no se repetirá en la narración de *ninguna* de sus demás malandanzas amorosas.

Al relato de este desengaño sigue inmediatamente el elogio a la mujer que sintetiza esta cuarteta:

- 109 Si Dios cuando formó el omne, entendiera
 que era mala cosa la mujer, non la diera
 al omne por compañía nin dél non la feziera;
 si para bien no fuera, tan noble non saliera.

Tipográficamente, nada separa las cuartetas desengañadas (y, a pesar de ello, elogiosas para la mujer) del comienzo de la siguiente pretensión amorosa; pero desde el punto de vista psicológico, tiene que haber pasado tiempo suficiente de amargo rumiarse para que el protagonista —pretendiente por naturaleza y por *status* al amor de mujer “de toda nobleza”, “dueña en todo e de dueñas señora”— ponga el ojo en una panadera promiscua y escoja por intermediario a un escolar (122a) compañero suyo, detalle que tal vez refuerza la idea de la juventud del protagonista.

No me detengo en este episodio —el de Cruz la panadera— que tanta tinta ha hecho derramar, así por su carácter lúdicamente ambiguo como por las múltiples interpretaciones obsceno-religiosas a que tal ambigüedad ha dado pábulo. El meollo narrativo sólo nos entrega la traición del compañero, Fernán Gómez, quien se adueña de la mujer, y el chasco de Juan Ruiz.

Poco después —nos dice el protagonista—

- 167 . . . tomé amiga nueva, una dueña encerrada:
 168 dueña de buen linaje e de mucha nobleza,
 todo saber de dueña sabe con sotileza,
 cuerda e de buen seso, non sabe de vileza,
 muchas dueñas e otras de buen saber las veza [las supera];
 169 de talla, muy apuesta, e de gesto, amorosa;
 lozana, doñeguil, plazentera, fermosa,
 cortés e mesurada, falaguera, donosa,
 graciosa e donable: amor en toda cosa.³¹
 170 Por amor desta dueña fiz trobas e cantares,
 sembré avena loca ribera de Henares. . .

A pesar de la desde siempre usual familiaridad de sacristía, ya que la pretendida se contaba entre “las beneditas” o feligresas de un Juan Ruiz ya arcipreste (Cor., comentario a 171a), y a pesar de que tal familiaridad hizo innecesario el peligroso medianero, la solicitud se frustra y el solicitante se ve obligado a aceptar, no sin serias alteraciones anímicas, el nuevo fracaso:

- 180 Ca, segund vos he dicho, de tal ventura seo
 que, si lo faz mi signo o si mi mal asseo [torpeza],
 nunca puedo acabar lo medio que desseo. . .

Esa postración, esa inseguridad y la flaqueza psíquica que revelan aparecen en el sueño atrás comentado. En el transitorio momento liminar o de sueño lúcido ya mencionado, el soñante evoca —en esa especie de revelación en que, a veces, se manifiesta el subconsciente— la imagen de una, su vecina “. . . biuda . . . rica . . . moça . . . de Calataút” (Endrina) (582). Vuelto a caer en el sueño, amplifica —unida a la propia— esta imagen femenina, al mismo tiempo que fervorosamente suplica a su signo astral, Venus, que esta vez le conceda una buena fortuna que ya empieza a atisbar (585-648).

³¹ Monótona descripción, palabras más o menos, de las damas de Juan Ruiz.

A pesar de que el despertar le trae cansancio (648) y desconfianza (649), Juan Ruiz siente ánimos para enfrentarse, sin auxilio (“ayuda otra non m’ queda sinon lengua e parlares”, 649d), a esta nueva dama. Y así, Endrina-Galatea hace su entrada triunfal en la conocida cuarteta:

653 ¡Ay, Dios! ¡quán hermosa viene doña Endrina por la plaça!
 ¡que talle e que donaire! ¡qué alto cuello de garça!
 ¡qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buen andança!
 Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça.

No seguiré en detalle este episodio, bella recreación del poeta, porque las líneas generales de la acción son las que importan, y porque me reservo para otro apartado ciertos aspectos que atañen a la medianera:

Por iniciativa del galán, hay un primer diálogo de la pareja a descubierto, en la plaza, y en él se revela un motivo de inseguridad para el pretendiente: la diferencia de edades. Habla éste:

672 fablado he n’aventura con la vuestra mocedat,
 cuidádesvos que vos fablo lisonja e vanidat?;
 non mé puedo entender en vuestra chica edat:
 ¿querriés jugar con la pella más que estaç en poridat?
 673 Pero sea más noble para plazentería
 e para estos juegos edat de mancebía,
 la vejedat en seso lieva la mejoría:
 a entender las cosas el grand tiempo la guía.

Ya antes ha aparecido la diferencia de linaje y situación económica. Juan Ruiz “consulta con la almohada” respecto al sigilo que ha de guardar en el caso de Endrina:

598 A persona del mundo non la oso yo hablar,
 porque es de grand linaje e dueña de buen solar,
 de mejores parientes que yo e mejor lugar,
 de l’dezir mi deseo non me oso aventurar.
 599 Con arras e con algos ruéganle casamientos,
 menos los precia todos que a dos viles sarmientos;
 do es el grand linaje son los desdeñamientos. . .

Sin embargo, siguiendo el ejemplo de Pánfilo, un Juan Ruiz ya bien despierto se atreve a pedir una entrevista privada y en ella —a imitación de los precedentes cultivadores del “fin amor”— un beso y

nada más. Endrina se niega a ello con buenos argumentos y, aunque sin enojo, da por terminada la conversación en la plaza.

Es aquí donde el amador busca y habla a la mejor alcahueta. Su primer diálogo con ésta ocurre en casa del pretendiente, quien se confía a la mujer con alardes de respeto, y le promete larga paga a sus servicios.

El siguiente encuentro es entre la vieja y la hermosa, en casa de ésta: un diálogo-discusión en el que Endrina deja entender que, a pesar de haberse bien defendido con la lengua, volverá a tratar con la vieja:

764 “. . . non me digas agora mas dessa ledanía,
non me afinques tanto, luego el primero día”.

La falta de 32 coplas al fin de la entrevista no impide saber su mal resultado: la reanudación del texto enfrenta otra vez al pretendiente y a la medianera, cuyas palabras provocan que él profiera el llamado “planto de Don Melón” (785-791), conforme al nombre bajo el cual la tercera ha encarecido sus cualidades ante Endrina.³² Dejo para más adelante el progreso de la relación entre Juan Ruiz y la que pronto tendrá el nombre propio de Urraca, aunque este *tête-à-tête* es significativo al respecto. En cuanto al buen éxito del enredo amoroso, la medianera se desdice, vuelve a dar seguridades de él y concluye:

822 Voy a ver a la dama; pediré, por medida,
que visite mi casa para hablaros segura.

Efectivamente, con un buen ardid ahuyenta a la madre de Endrina, doña Rama, y en un alarde de maña persuasiva, hace que la viudita acepte su invitación:

863 . . . desde aquí a la mi tienda non ay sino una passada,
en pellote [vestido casero] vos iredes como por vuestra morada,
todo es aquí un barrio e vezindat bien poblada
poco a poco nos iremos, jugando e sin reguarda [recelo].

No falta sino el paso final: Juan Ruiz, ya prevenido, acude a casa de su medianera, quien le abre la puerta y, con pretextos, deja sola a la

³² En la copla 845 “Don Melón” sigue siendo “el de Fita” [Hita], es decir, el mismo Juan Ruiz que acudió a la alcahueta para seducir a Endrina. Uno de tantos descuidos en la adaptación.

pareja. A pesar de las 32 cuartetas faltantes en todos los códices conocidos (mutilación quizá de algún copista pudibundo), por el *Pánfilo* y por las coplas restantes del *Libro* sabemos el desenlace: la caída de Endrina, ni siquiera por seducción, sino por violación.

Lo que aquí interesa, desde mi punto de vista, es que, según el psicoanálisis, el pseudohipersexual, largamente reprimido por las circunstancias o por sus propias barreras mentales puede, en momento propicio, llegar, compulsivamente, a la agresión sexual violenta.

Esta recreación del *Pánfilo*, cuyos méritos literarios no me toca analizar, concluye con el peor de todos los “zurcidos” del *Libro*, la única copla en tercera persona:

891 Doña Endrina e Don Melón en uno casados son:
alégranse las compañías en las bodas con razón.

Hago caso omiso de las discusiones de eruditos sobre el significado, ambiguo en el xiv, de “casamiento” (¿amancebamiento?), “boda” (¿unión carnal sin más?) y “velación” (¿unión por el sacramento del matrimonio?). Aquí, el hecho es que fue Juan Ruiz, clérigo y arcepreste, quien “[buscó] trotaconventos qual [le] mandó el Amor” (697a), y después se descubrió a la vieja: “Decidme quién es la dueña [inquiérese ella, y él responde:] ¡Ay! Doña Endrina” (709d). Hecho es también que tal sujeto no podía velarse ni casarse con exhibición de regocijo colectivo.

La violenta consumación sexual no trajo a Juan Ruiz satisfacción alguna y, en este clímax de su trastorno psicoerótico, desea de inmediato a una apenas vista “niña de pocos días” que “poco salí de casa”. Si María Rosa Lida considera el desenlace del *Pánfilo* y del episodio de Endrina “brutal herencia de la comedia grecorromana” (*La originalidad artística de la “Celestina”*), no sé qué hubiera podido decir de este nuevo empeño erótico, sólo explicable por el aquí climático estado de Juan Ruiz. La misma medianera —llamada aquí por primera vez con su nombre propio— *se niega a actuar*:

919 Dixome esta vieja —por nombre ha Urraca—
que non querríe ser más rapaça nin vellaca.

Juan Ruiz la insulta y Urraca se venga haciendo pública la pretensión del hombre. Ésta es tan vehemente e ingobernable que el protagonista se humilla a suplicar: “ove con la grand coita rogar a la mi vieja / que quisiés perder saña de la mala conseja” (929a, b); a besar la mano de Urraca: . . . “En mano de vieja nunca di mijor beso” (935d); y

a acceder a llamarla, como ella pide, por el nombre mismo del *Libro*:³³ “Buen Amor dixé al libro e a ella toda sazón” (933b).

Sólo entonces se aviene ella a remediar lo hecho fingiéndose loca y a ejercitar, en este caso, su oficio. La táctica es semejante a la que usó con Endrina —sin las contiendas verbales de que una niña no era capaz— pero aquí es más evidente la malicia del acto, dado que se menciona la administración de un afrodisiaco y que la pretendida no era una viuda experimentada sino una doncella casi niña. De todo ello estaba enterado Juan Ruiz, lo que revela el estado agudo de su compulsión:

- 941 Si la enfechizó o si l’dio atincar [afrodisiaco, según Cor.]
o si le dio rainela o l’dio mohalinar
o si le dio ponçoña o algún adamar [talismán erótico]
mucho aína la sopo de su seso sacar.
- 942 Como faze venir el señuelo al falcón,
assí Urraca la dueña *venir fizó al rincón*.³⁴ [cursivas mías]

Como atrás dejé dicho, la niña “murió a pocos días”. Algún crítico sugiere que esto fue a causa de la ingestión de sustancias afrodisiacas. Tal vez, pero creo que, en tan tierno sujeto, el trauma psicofísico pudo ser causa suficiente.

Juan Ruiz reacciona en forma crítica:

- 944 Con el triste quebranto e con el grand pesar
yo caí en la cama e cuidé peligrar [temí morir];
pasaron bien dos días que non m’put levantar. . .

Es incongruente ligar este agudo estado depresivo a la desaparición de un objeto erótico totalmente cosificado y poseído sin amor ni verdadera pasión siquiera. Más creíble es que el trágico desenlace haya afectado a la personalidad misma del “doñeador”, quebrantando su compulsión y permitiéndole ya *tomar conciencia* del calibre moral de sus dos últimas “conquistas”. Tal sugiera ese: “Yo caí en la cama y cuidé peligrar”, así como su conducta ulterior que es, obviamente, una huida de Urraca, del sitio de los hechos y aun de sí mismo. Con la

³³ Aquí cabría una larga elucidación sobre el complejo problema de los planos narrativos y —como respecto al *Quijote*— del *Libro* dentro del *Libro*; elucidación ociosa del todo desde mi enfoque.

³⁴ Eufemismo por “la hizo caer en mis manos”, o algo semejante.

endebled racionalización de que “provar todas las cosas el apóstolo manda” (950a), escapa de su indudablemente cómoda y abrigada casa de arcipreste citadino y se adentra en la nieve y el granizo (964a) de la sierra de Guadarrama, acto que él mismo reconoce como insensato:

950 quien más de pan de trigo busca,³⁵ sin seso anda.

Esta cuádruple aventura (cuatro son las serranas o vaqueras en quienes “sin seso” busca lo que el Apóstol manda probar) empieza el 3 de marzo, día de San Emeterio (951a). De inmediato pierde mula y comida, pero encuentra lo que pretende su “loca demanda” (950b): “fallé la vaquerisa cerca de una mata. . .” (952b). Es decir, halla, no por casualidad *una* vaquera, sino *la* vaquera, la mujer casi bestia que se ha propuesto hallar.³⁶ Se trata de La Chata, con quien sostiene el diálogo plebeyo que es de suponer y la cual, dice el protagonista:

958 Echóme a su pescueço, por las buenas respuestas
e a mí no m’pesó porque m’levó a cuestras

a su “venta” o casa, donde ella toma la iniciativa sexual.

Finalmente, dice Juan Ruiz: “. . .ove a fazer quanto quiso” (971f).

Gadea, la siguiente vaquera con quien topa, lo hace objeto de maltrato verbal y físico; en ausencia de su marido lo mete a su cabaña y le hace pagar en sexo la merienda que él empieza por solicitar. No satisfecha su lujuria,

984 rogóme que fincasse con ella essa tarde,
ca mala es de amatar el estopa que arde.
Dixle yo: “Estó de priessa, ¡sí Dios de mal me guarde!”
Assañós’ contra mí, recelé e fui covarde. . .

confiesa Juan Ruiz, quien es arrojado de la casa con nuevo maltrato verbal.

La tercera serrana, Menga Lloriente, calificada en el texto como “lerda”, se muestra en la anécdota extremadamente ingenua. Toma a Juan Ruiz por un pastor y, ante la mentira de que él busca casamiento, lo pone verbalmente a prueba para conocer —dice— “si sabes de

³⁵ Corominas traduce: “quien busca algo difícil sin necesidad” (Comentario).

³⁶ Aquí cabría alguna discusión sobre el uso del artículo en el español del xiv.

sierra algo”. Él miente larga y descaradamente y promete de igual manera las donas que ella pide, sin intención de cumplir:

1005 Yo l’dixe: “Dart’he essas cosas
e aún más, si más comides,
...
luego fagamos las bodas;
e en esto non olvides
ca ya vo por lo que pides. [cursivas mías].

Si “las bodas” significan lo que Corominas afirma —y el contexto total del episodio parece implicarlo—, aquí Juan Ruiz, por única vez, seduce a una mujer —así sea ésta de grosera condición y quizá *precisamente por serlo*— a base de un engaño tanto más fácil cuanto más ingenua es la víctima del mismo.

Llegamos a la conocida aventura de Aldara, la serrana fea. Se inicia con el peligro que corre el protagonista, de nuevo en la helada soledad de la sierra:

1008 Nunca desdeque nací passé tan grand peligro
de frío; al pie del puerto falléme con vestiglo:
la más grande fantasma que vi en este siglo. . .

Inútil me parece reproducir un retrato que, en parte, pertenece a la pintura literaria ya tradicional en el xiv de la mujer fea. Sólo diré que Juan Ruiz la animaliza varias veces, y que en una de ellas es “yegua caballar” (1010b), es decir, yegua lista para aparearse. Respecto a la delectación que parece haber en la puntillosa descripción infrarrealista del rostro y cuerpo de Aldara, sólo entresaco que Juan Ruiz tuvo que estar con ella desnuda el tiempo suficiente para contar tres veces sus “costillas mucho grandes en su negro costado” (1020a). La relación sexual con este monstruo significa la máxima humillación a que Juan Ruiz se somete en este cuádruple y notable episodio *absolutamente singular* respecto al resto de su autobiografía erótica.³⁷

Las aventuras de la sierra nos autorizarían a hacer un diagnóstico de masoquismo, en su sentido primero de perversión sexual por la cual se buscan, en este tipo de relación, la humillación y el dolor físico, pero tal diagnóstico no cabe en el contexto total del *Libro* ni en la habi-

³⁷ No tomo en consideración la “Cántica de Serrana” que sigue, mañosamente contradictoria de la narración anterior. Los eruditos se han ocupado de esto.

tual y constante disposición de su protagonista. Es obvio que aquí se trata más bien de una decisión autopunitiva, después de que Juan Ruiz ha logrado tomar conciencia moral de su actuación en el caso de Endrina y de la doncellita violada y muerta.

Inmediatamente después de la aventura serrana, Juan Ruiz visita un santuario mariano:

- 1043 . . .yo, desde salí de todo este roido,
torné rogar a Dios que no m'diesse a olvido.
1044 Cerca de aquesta sierra hay un lugar onrado,
muy santo e muy devoto: Santa María del Vado.
Fui ý tener vegilia, como es acostumbrado. . .

A partir de aquí, la línea autobiográfica se rompe. Siguen poesías mariales y a la pasión de Cristo, y la extensa alegoría que, iniciada con la pelea de Don Carnal y Doña Cuaresma, culmina en la entrada triunfal de Don Amor y termina con el relato de lo que éste hizo durante la época cuaresmal. Este paréntesis abarca de las estrofas 1045 a 1314 inclusive, y roza apenas al protagonista para decirnos que, una semana antes de la Cuaresma, vuelve a Hita (1067a, b). Otras dos veces lo toca, sin que ello nos ofrezca nueva elucidación “autobiográfica”.

El hilo se reanuda el domingo de Cuasimodo o *in Albis* que sigue al de Pascua, es decir, con aproximación, dos meses después de la indudablemente corta aventura serrana. El protagonista ha tenido tiempo de reponerse de la gran crisis autopunitiva y de volver a su “normalidad” psicoerótica. Por eso cuando, en ese domingo festivo “los que antes eran solos. . . / véialos de dueñas estar acompañados” (1316a, b), se olvida de todo y manda llamar a Trotaconventos, ya “que solo, sin compañía, era penada vida” (1317d). La vieja tiene ya en mente a otra “biuda loçana, muy rica e bien moça” (1318a, b). Pero sus gestiones fracasan:

- 1320 Assaz fizo mi vieja quanto ella fazer pudo,
mas non pudo trabar nin atar nin dar nudo.

Llamo la atención sobre el hecho, no fortuito a mi parecer, de que es la primera vez que Juan Ruiz deja en manos de la alcahueta la elección de objeto amoroso. Esto revela, cuando menos, cierta asténica indiferencia.

Ahora, el “enfermo de amor” se vuelve hacia otra hermosa —tal vez feligresa de Hita y curiosamente viuda también— a quien el día de

San Marcos, 25 de abril, lejos ya la etapa sombría del calendario litúrgico, vio estar “rogando muy devota ante la Majestat” (1322b). Suplica a Urraca: “. . . que me oviés piadat / e que por mí andudiesse pasos de caridat” (1322c, d). A pesar de que la tercera “fizo [su] ruego” y “tomó por [él] afán” (1323-24), la dama casa con otro. El nuevo llamado de Juan Ruiz es *inmediato y angustioso* y dará lugar al bello episodio de Garoza.

Las mujeres de Juan Ruiz: entre Urraca y Garoza

- 1331 Desque me vi señero e sin fulana, solo,
 embié por mi vieja; ella dixo “¿adólo?”
 —vino a mi reyendo—, dix “Omillo, don Polo;
 fe aquí Buen Amor, qual buen amiga buscólo.
- 1332 Ella me dixo: “Amigo, oídme un poquillejo:
 amat a alguna monja e oídme de consejo. . .”
- 1342 “. . . todo en las monjas es más que en otro lugar:
 provadlo esta vegada e *queret ya sossegar*” [cursivas mías].

Al llegar a este punto, algo se hace muy notable en las relaciones entre Juan Ruiz y su alcahueta: él la necesita *por sí misma*; ella lo trata ya familiar y diminutivamente; con jovialidad procura levantar su ánimo; se le ha vuelto consejera en profundidad; tiene personal empeño en que su “ahijado” —no puede decirse de otro modo— consiga, al fin, *la paz*.

Preciso es retroceder un poco para ver el proceso que los ha llevado a esta situación. Poco después de la “psicomaquia” onírica atrás descrita y como resultado de ella, Juan Ruiz toma providencias:

- 697 Busqué Trotaconventos qual me mandó el Amor,
 de todas las maestras escogía la mijor,

- 698 Fallé una tal vieja cual habia menester;
 artera e maestra e de mucho saber. . .

La primera entrevista está dominada por los convencionalismos, las medias verdades y el regateo de una incipiente transacción mercenaria, en la que ambas partes buscan sacar la mayor ventaja. Sin embargo, él es más ingenuo: angustiado después de tres fracasos eróticos, y al inicio de un cuarto galanteo (el de Endrina) que psicológicamente le es *absolutamente necesario* llevar a buen término, esa “tal vieja” se con-

vierte para él en “Madre señora” (701b) y, aunque el primer nombre era común para las “terceras”, el respetuoso segundo, junto con la trasparente confianza, revela ya la extrema necesidad que de tal ayuda tiene el “enamorado”. Ella, a su vez, profiere palabras de lealtad y promete con largueza, para poder llegar a insinuar su necesidad económica:

717 “. . .de aqueste oficio vivo, non he de otro cuidado;
 muchas veces he tristeza del lazerio ya pasado,
 porque non me es gradecido nin me es galardonado”.

El galán en ciernes ofrece mucho de su casa y sus bienes aunque, por el momento, sólo pueda obsequiar a la “señora” un manto (719). A pesar de tan poca paga, la vieja empieza a ejercer sus artes con encomiable maestría dado que, con Endrina, la lucha verbal tiene contendientes parejas. La contienda se alarga y la trotaconventos, que quizá piensa lograr mejor paga si su relato encarece las dificultades, afirma el compromiso de Endrina con otro hombre (tal se colige, a pesar del gran trozo faltante) y concluye:

782 “Fijo, el mijor cobro de quantos vos avedes
 es olvidar la cosa que cobrar non podedes;
 lo que non puede ser nunca lo porfiedes. . .”

Pero basta que Juan Ruiz-Melón se deshaga en desesperación y llanto —pasaje sobre el que he de volver adelante— para que ella contenga ese arrebato:

792 Diz: “Loco, ¿qué avedes que tanto vos quexades?
 . . .
 alimpiat vuestras lágrimas e pensat que fagades. . .”

Olvida que hace muy poco ha sido insultada por su “fijo” (“¡Ay vieja mataamigos. . ., ¡Ay viejas pitofleras, malapresas seades. . .” etc., en 783 y 784) y lo conforta:

797 “Conortadvos, amigo, tenet buena creencia,
 cerca son grandes gozos de la vuestra querencia:
798 doña Endrina es nuestra e fará mi mandado. . .”

de tal manera que Juan Ruiz se aniña:

799 “Señora madre vieja, ¿qué m’decides agora?
Fazedes como madre cuando el moçuelo llora,
que le dice falagos porque calle essa ora. . .”

Largo es el discurso consolador de la vieja, y ya demasiado empeñoso y cálido para brotar de un mero interés mercenario. Cuando él pregunta si Endrina muestra señales de amarlo,³⁸ llega a mentiras enternecedoras:

810 “Los labros de la boca tiémblanle un poquillo;
el color se le muda: bermejo e amarillo;
el corazón le salta, assi, a menudillo;
apriétame mis dedos con los suyos, quedillo.

811 Cada que vuestro nombre yo le estó deziendo,
otéame e sospira e está comediendo;
aviva más el ojo e está toda bulliendo:
parece que convusco non se estarie dormiendo.”

Es de notar el diálogo (815-821) en que, *por última vez*, la medianera expone su pobreza, con miras a obtener algo más que un manto, y en el que Juan Ruiz se contenta con prometer. Al concluir, ella está convencida de que no cobrará nada más: “Lo que me prometistes pongo en aventura / lo que vos prometí tomat, e avet folgura” (822); a pesar de ello su celo en “yuntar” a Juan Ruiz-Melón con Endrina no decrece, y logra el fin que ya he expuesto.

El mismo empeño, ya muy teñido de afecto hacia Juan Ruiz, pone en el caso del siguiente “amor” de éste (el de la doncellita):

914 Aquesta mensajera fue vieja bien leal.
Cada día llegava a la fabla, mas non ál.
En esta pleitesía puso femencia tal
que cerca de la villa puso el arraval.³⁹

Atrás expuse cómo Urraca, viendo que se trataba de seducir a una virgen, en cierto momento declara “que non querrie ser más rapaça nin vellaca. . .” (919d), lo que le vale ser insultada por su “fijo”,⁴⁰ a

³⁸ Conforme al tópico literario de las “señales de amor”, que seguirá vigente por varios siglos (por ejemplo, en el *Quijote* (II, 10).

³⁹ “. . . o sea, que iba con tanta frecuencia a ver a la muchacha como si el barrio donde vivía [la vieja] estuviera. . . cerca del centro de la villa” (Cor., comentario).

⁴⁰ Aquí entra el conocido pasaje “de los nombres de la alcahueta”.

lo que reacciona revelando las malas intenciones de éste. Pero sus ruegos encarecidos, el beso que pone en su mano rugosa y el sentirse bautizada por él como “Buen Amor” —independientemente de las ambigüedades textuales— deshacen su cólera y, sin más interés que el de favorecer el designio de su protegido, representa la comedia de su propia locura, hasta disipar toda sospecha:

936 Fue a pocos días amatada la fama:
 la dueña non la guardan su madre nin su ama,
 tornéme a mi vieja como a buena rama:
 quien tal vieja toviere guárdela como al alma.

El desenlace de este caso —la muerte de la dama— queda atrás apuntado. Lo que aquí me interesa es hacer ver cómo, desigualmente, se van apretando los lazos entre estos dos seres: por intuitiva comprensión del estado anímico de Juan Ruiz, Urraca consiente en volver a ser —como nunca en el *Libro*— “rapaça” y “vellaca”; él, en cambio, como sujeto incapaz de experimentar, por el momento, más que su compulsión, se limita a confirmar para sí mismo: “La mi leal Urraca, ¡que Dios me la mantenga!” (939a).

Durante la grave enfermedad del hombre ya comentada, tiene lugar un episodio discutidísimo que Corominas elucida a mi favor: Urraca visita al enfermo y, afectuosamente, “se burla de la aflicción del héroe: ¿Así que sólo cuando estás enfermo muestras buenos propósitos morales. . .?” “No hay para tanta aflicción ni para querer morir: bebistete el vino, trágate ahora las heces sin aspaviento. . .” (Comentario a 945b). Y sobre el apóstrofe de la vieja: “Moço malo, moço malo” (945c), comenta: “. . . ‘moço era todavía más ‘niño’ que ‘adolescente’. La vemos ahí amenazando primero cómicamente con el dedo y pasando en seguida al tono irónico.” Así pues, conforme a esta interpretación, Urraca adelanta en su trato comprensivo y casi maternal; si bien Juan Ruiz, en el vórtice de su crisis psíquica y moral, experimenta por sí mismo y por su cómplice la turbia aversión que, ahora, le hace proferir: “. . . Diome el diablo estas viejas rahezes” (946c), y que luego lo llevará a su descabellada huida a la sierra. De regreso de ella, la soledad lo conducirá —ya lo hemos visto— a solicitar dos veces más el auxilio de Urraca, quizá ya tanto por sentir su protección como por obtener satisfacciones “eróticas”. Hace tiempo que la declinación del personaje, su exasperación irremediable se acentúan y, seguramente, Urraca es la primera en advertirlo. Quizá por eso ha venido rumiando la manera de procurarle paz en el amor de una monja; no

una cualquiera, sino la que considera hecha para él; quizá también por eso —y aquí reanudo el hilo con que empecé este apartado— se acerca a él de diverso modo, como a la ligera, como quien no desea profundizar en aguas cuyo poso enfermizo ya se ha sedimentado. Y así, su salu- do se hace jocosos: ¿Dónde está (ese diantre de hombre)? ¡Salud, Don Fulanó! He aquí a vuestro Buen Amor, tal como os lo trae vuestra buena amiga!⁴¹

La inmadurez erótica —en todos sus múltiples y complejos aspectos— es una sola faceta de la inmadurez emocional total de un sujeto. Forma parte de *un estado* que los junguianos del “Instituto C.G. Jung” de Zurich, irónicamente, denominan de *puer aeternus*. El “niño eterno” crece adherido a su madre o a sustitutos de la misma; conserva —a veces junto a un desarrollo intelectual o a aptitudes artísticas notables— una curiosa ingenuidad; suele incluso presentar otras características infantiles, que varían según el grado de su inmadurez. Algunos de estos sujetos pueden ser exageradamente golosos. Tal vez así era Juan Ruiz, aunque el texto no lo diga: es notable que, para vencerlo de entregar su amor a una monja, Urraca empieza por encarrecer, durante cinco estrofas (1334-1338), las golosinas que confec- cionan las religiosas del convento que tiene en mente:

1337 Sabet que todo açúcar allí anda baldonado:
 polvo, terrón e candil, e mucho del rosado,
 açúcar de confites e açúcar violado,
 e de otras muchas guisas que ya he olvidado.

Caben también los electuarios o confecciones hechas con varios dulces de fruta, jarabes, miel, etc.,⁴² mejores que los de Montpellier, Alejandría y Valencia, sitios renombrados por la elaboración de tales dulzuras. En fin, que empieza por enumerarle “mielrosado”, “jिंगibrate”, “alfeñique”, “diacitrón. . .”, esto es, lo que podría tentar la gula de un niño. Apenas si hace mención de lo que a un hombre hecho podría atraer: el buen vino. Sólo dice que, a estas golosinas que dan a sus galanes, las monjas suelen añadir “vino de Toro”, cuando lo tienen.⁴³ Y es que Urraca conoce bien a su protegido: Juan Ruiz tiene algo de abstemio. Para afirmarlo no hay sino volver a su sueño ya comentado en el aspecto erótico, y que, curiosamente, encierra esta convicción personal del soñante:

⁴¹ Interpelación sugerida por Corominas en los comentarios a 1331b, c, d.

⁴² Cor., comentario a 1338d.

⁴³ Cor., comentario a 1339b.

- 543 En el beber de más yaz todo mal provecho:
 544 faze perder la vista e acortar la vida;
 . . .
 faze temblar los miembros; todo seso olvida:
 ado es el mucho vino toda cosa es perdida
 . . .
 545 quema las asaduras, el figado trascalá. . .

Sólo después de su ponderación de dulces de toda especie, y sin mencionar siquiera otras viandas más tentadoras para un adulto, Urraca pasa a exaltar los atractivos personales de las monjitas:

- 1340 Sin todas estas noblezas [las de endulzar paladares],
 an mucho buenas maneras:
 . . .
 1341 fijasdalgo, muy largas e francas de natura,
 grandes doñeadoras: amor siempre les dura;
 comedidas, cumplidas e con toda mesura, etcétera.

Va a empezar el episodio —a mi manera de ver— más hermoso del libro, donde los tres personajes que intervienen se manifiestan, de manera muy moderna y original, en sus interrelaciones y en la rica pluralidad de sus facetas. Respetando otras opiniones, no hallo lo mismo en la adaptación del *Pánfilo*.

Aquí me limito a continuar la línea narrativa que vengo siguiendo. Urraca, pues, elige una monjita ya su conocida, que —como tantas jóvenes de su siglo— se marchita en la clausura contra su voluntad. Su nombre, mucho más profundamente significativo que el de Endrina, es Garoça, derivado de alaroça, en árabe: la novia.⁴⁴

Los ires y venires de la que es, ahora más que nunca, Trotaconventos se multiplican; las lenguas de las dos mujeres —el protagonista masculino ha caído en muda astenia— ágilmente sostienen el ataque y el contrataque. En tales hablas, por primera vez suena en el *Libro* una queja de la vieja en su vejez. Curiosamente, no va dirigida al galán con ánimos de aflojar su bolsillo, sino a la religiosa, cuando ésta le echa en cara favores que en el pasado le otorgó y que hacen parecer innoble su actual embajada. Urraca se defiende:

- 1356 “Señora”, diz la vieja, “¿por qué so baldonada?
 Quando trayo presente, só mucho falagada;

⁴⁴ Según Oliver Asín, citado por Corominas en su comentario a 1392c.

oy vin manos vazías: finco mal estultada;
contêcem como al galgo viejo que nada caca”.

Efectivamente, Urraca es una mujer muy vieja que sólo por afecto —pues paga ya no espera— trota conventos y lleva mensajes persuasivos: vos:

1392 “. . . así acaece a vos, doña Garoça:
queredes, en convento, más, agua, con la orça [jarro]
que con taças de plata, e estar alaroça,
con este mancebillo que vos tornariê moça”.

Es decir: preferís la estrechez opresora del convento a ser la “novia” de un hombre que os devolvería el ímpetu reprimido de vuestra juventud.

Las defensas de Garoza son fuertes y Urraca debe emplear toda su fortaleza y paciencia para empezar a derribarlas. La monja da, por curiosidad, el primer signo de flaqueza:

1484 Dixo doña Garoça: “Que ayas buena ventura,
que desse arcipreste me digas su figura. . .”

Ni tarda ni perezosa, la vieja traza el famoso retrato, objeto también de discusiones: que si corresponde al autor del *Libro*; que si es pintura hechiza e imaginaria, conforme a lo que la fisiognómica medieval atribuía al hombre sanguíneo y entregado a Eros. . . No he de reproducirlo, aunque a mi propósito conviene que Juan Ruiz haya sido hombre de “cuerpo bien largo” y “miembros grandes”, de “andar infiesto”, “passo sossegado”, “boca non pequeña”, “labros. . . bermejós como el coral”, “espaldas bien grandes”, “pechos delanteros”, “bien cumplidas. . . piernas” y “un poquillo baço” [moreno] (1485-1488).

Fuerza de flaqueza extrae la vieja para seguir encareciendo, ahora, las demás buenas prendas del retratado y concluir exclamando:

1490d ¡Amat, dueñas, amalde tal omne qual debuxo! [dibujo]

Los resultados para el hasta entonces pasivo y oculto pretendiente son inmejorables, y acude a la primera cita, en la capilla del convento. Dice:

1499 En el nombre de Dios fui a missa de mañana,
vi estar a la monja en oración: loçana,

- alto cuello de garça, color fresco de grana:
desaguisado fizo qui l'mandó vestir lana.
- 1500 “¡Valme, Santa María!, mis manos me aprieto:
¡quién dio a blanca rosa ábito e velo prieto!
más valdríe a la fermosa tener fijos e nieto. . .”
- 1502 Oteóm de unos ojos que parecien candela;
yo sospiré por ellos, diz mi coraçón: ¡hêla!
Fuime para la dueña, fablóme e fabléla
enamoróm la monja e yo enamoréla.

En este último empeño amoroso, creo que las discusiones menudas sobre el significado de tal o cual expresión salen sobrando: por pura justicia poética hacia los tres protagonistas, *es verdad* que Juan Ruiz y Garoza tuvieron dos meses de *verdadero amor* y que la “leal vieja” pudo llegar “alegre e plazentera” (1494a) a una muerte que ya reclamaban su edad y, sobre todo, su plena conciencia de haber procurado a su “fijo” el “sossiego” amoroso, una cierta estabilidad anímica, lo que hoy llamaríamos un principio de madurez emocional.

Vemos pues que, entre todas las mujeres de Juan Ruiz, el primer lugar corresponde a Urraca. Si, como en palabras de Corominas dije atrás, el protagonista “sale retratado inolvidablemente” en el *Libro*, mucho mejor sale Urraca que viene a ser, en obra del temprano xiv, un verdadero personaje novelístico. Hubiera pasado a tipificarse en el arte y la tradición, si no fuera por el advenimiento de la incomparable, a la vez medieval y renacentista, Celestina.

Por otra parte, si Juan Ruiz alcanza también cierta caracterización, se debe, no a su trato con las demás mujeres de su autobiografía —en eso lo estereotipa su meta obsesiva— sino a su relación con quien empezó siendo “una tal vieja”, mero objeto necesario para conseguir sus fines “doñeadores”, y concluyó como la única a quien llama con verdad “mi amiga” (1497a).

* * *

Dice de su *Libro* el Arcipreste de Hita:

- 1629 Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,
puede i más añedir e emendar si quisiere:
ande de mano en mano a quien quier que l'pediere,
como pella a las dueñas: tómelo quien podiere.

El juglar ha terminado de explorar el atajo que movió su curiosidad; ha concluido también su historia “añedida e emendada” del amor de Juan Ruiz. Recoge, pues, su instrumento —quizá una “viyuela de péñola” (1229d)— y, sin pedir un *paternoster* ni un “vaso de bon vino”, se retira.

BAJO EL SIGNO DE LA INFANCIA

**A mi familia
A mi hija Sophie
A Sofia Segunda (n. 1983)**

México, 1984

“Una Infancia trascendental y permanente habita
en nosotros, pero sólo se revela tardíamente,
cuando declinan los ruidos de la existencia.”

FRANÇOIS DADOGNET

Preludio⁴⁷

“¿Qué es un bello poema, sino una *locura* retocada?”, se pregunta Gaston Bachelard. Rafael Sánchez Ferlosio dedica así el libro que ahora me propongo comentar: “Sembradas están para ti las *locuras* que andaban en mi cabeza y que en Castilla tenían tan buen asiento” [cursivas mías].

En 1951, Sánchez Ferlosio publica su primera novela: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Tan descuidada por la crítica como asaltada fue por ella su segunda novela (*El Jarama*), *Alfanhuí* ha corrido la suerte de toda criatura bella y desconcertante: se la aborda con amor, sí, pero también con recelo y hasta con temor. Por principio de cuentas, es obra que rompe los moldes y no se deja clasificar más que, quizá, como lo que no puede ser: un mito. Ciertamente es que “cumple” las condiciones esenciales que C.S. Lewis atribuye a tal “género”: 1. La historia se relaciona con lo “preternatural” —*Alfanhuí* con lo fantástico—; puede ser triste o alegre pero siempre grave hasta llegar a inspirar temor o reverencia —*Alfanhuí*, la perplejidad ante algo que supera nuestra facultad normal de aprehender lo literario. 2. El efecto que produce no depende de la narración ni de la sorpresa o el suspense. 3. No atañe sólo a un lector particular, sino que tiene alcance universal. 4. Su valor es independiente del valor literario. (Cfr. *Un experimento crítico*.) Pero le falta una característica esencial: la de proceder de un tiempo primordial, la de situarse *in principio, in illo tempore*, en

⁴⁷ Este título ha de entenderse en su etimología: *prae ludium*, lo que está u ocurre antes del juego. El motivo se hará obvio a lo largo de este capítulo.

un lapso inmemorial y sagrado. ¿Cómo conceder categoría de mito a una obra actual, de autor conocido y viviente? Y, sin embargo, una lectura profunda nos tienta e inclina —si no nos autoriza— a tal concesión.

En un primer abordaje, *Alfanhuí* puede parecer “cuento infantil para adultos”, poema narrativo en prosa, *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, novela “picaresca” que lo acerca al *Lazarillo* de Cela. . . Opiniones sobran. Poco importa. Lo interesante es que *quien se adentra* en el libro experimenta —como una sensación impulsiva— *la necesidad de una hermenéutica*, y una hermenéutica trascendental.

No ignoro que Rafael Sánchez Ferlosio sentenció claramente en una carta del 17 de febrero de 1964: “Lo que lee y no lo que consigue leer es lo que el crítico literario tiene como objeto de su estudio. . .; tampoco me parece actitud adecuada a la naturaleza de una obra literaria tratarla como un telegrama en cifra del Pentágono.” Seguramente basados en tal afirmación de su autor, los primeros críticos de este libro se empeñaron en comentar *lo que leían*: la narración de las fantásticas aventuras de un niño fantástico, que va “de amo en amo”, que adopta oficios muy diversos y que —como si la novela fuera auténtica picaresca inconclusa— no logra, al llegar al final de sus andanzas, realmente nada. Y así, casi todos puerilizan al protagonista, sólo porque su creador lo llama “un niño”.

Andando un poco el tiempo, vino la moda estructuralista a rondar el *Alfanhuí* y no tuvo reparo en hacer un “esquema del ritmo de la obra”, dentro del cual las “secuencias narrativas”, las “funciones” y los “actantes” se destacaban nítidamente. Pero si los primeros estudios habían puerilizado el libro, éstos vinieron a descuartizarlo.

Mucho más recientemente —siguiendo la ley del péndulo— la escasa crítica del *Alfanhuí* ha pasado del estudio “científico” al esotérico. Sin principio organizador, un libro de última hornada lo relaciona con el ocultismo, la sabiduría gnóstica, la doctrina zen, el culto de Mitra, la mitología clásica, el surrealismo, el impresionismo y, por supuesto, la alquimia. Esta última relación, en sí misma justificada, no se prueba en ese estudio.

Considerando preferible la ingenuidad de los primeros comentarios —sobre todo si son buenos— acudo a uno de estos últimos que —con la sola intención de comparar tres textos de Sánchez Ferlosio— nos dice del protagonista del *Alfanhuí*: “Alfanhuí es natural de Alcalá de Henares. . . Vive allí con su madre junto al molino, es hijo de Gabriel, que en paz esté, su abuela paterna es la tía Ramona, que vive

en Moraleja. Su rostro es blanco y fino, como sus piernas, pero éstas tienen buenas y duras pantorrillas, de andarín; sus ojos son amarillos, de alcaraván.⁴⁸ Es un niño de pinta provinciana, pálido; pálido y sano como su abuelo paterno, y él se considera a sí mismo muy antiguo. . . Y este Alfanhú trabajador, industrioso, será, a lo largo del libro, oficial disecador en Guadalajara, agavillador y guardián del hato de unos segadores en Alcalá de Henares, pupilo de una pensión madrileña y paseante en Corte, mendigo quince días en la alta meseta, boyero en Moraleja por doce reales al día y, por último, algo menos que mancebo en la herboristería palentina de Diego Marcos. . .” En el último capítulo, “Alfanhú vio perderse a los alcaravanes y su nombre [el de él] también se perdía y se quedaba, silencioso, en el aire. Y Alfanhú llora. Son sus primeras lágrimas de hombre” (Medardo Fraile, “El Henares, el Jarama y una fiesta de bautizo”).

Fraile nos da aquí una excelente síntesis realista de la persona y andanzas de este supuesto picaruelo, el cual se mueve dentro de una geografía auténtica que su creador mantiene, acuciosamente, a lo largo del libro. Pero el fragmento citado nada dice sobre la naturaleza fantástica del héroe y de su circunstancia; acerca de que en esta obra de gran imaginación —de imaginación altamente poética— el niño es más que un niño y sus andanzas son más que tales.

En este punto me urge aclarar que no abrigo la ociosa pretensión de adivinar las intenciones del autor: sé por experiencia que las intenciones conscientes del escritor casi nunca corresponden a las verdaderas y profundas —para él mismo desconocidas—; es más, hago constar que, a partir de este párrafo, procedo como si el texto del *Alfanhú* fuera un legado literario anónimo. A sólo ese texto me atengo para el análisis que me atrevo a intentar.

Es ya un lugar común el del estrecho parentesco que hay entre el mito, el sueño y la poesía. Dice Freud: “. . . parece probable que los mitos sean vestigios distorsionados de las fantasías ‘deseantes’ [*wish-fantasies*] de naciones enteras, sueños inmemoriales de una humanidad joven” (*Sobre la creatividad y el inconsciente*). Del sueño he hablado ya de sobra a lo largo de este ensayo. Sólo diré que, si el mito manifiesta un fragmento de la vida psíquica de la infancia humana, el sueño representa lo mismo respecto al individuo. ¿Y la poesía? A esto responde ampliamente Gaston Bachelard en su libro *Poética de la ensoñación*. De él proceden, en cita textual o simple referencia, algunas

⁴⁸ Ave zancuda y migratoria, notable por su grito peculiar.

de las ideas —a la vez convicciones personales— que en seguida desarrolló.

La poesía es el producto de ese “onirismo despierto” que constituye la visión diurna, la ensoñación. Pero esta ensoñación, dice Bachelard, es operante (*rêverie oeuevrante*), es una elaboración subconsciente de la obra poética. A esa ensoñación se dirige el método fenomenológico-psicoanalítico de Bachelard. Este autor se prohíbe franquear la barrera que delimita la obra de la psique del autor y declara: “Nunca seré más que un psicólogo de libros.”

Algunas diferencias entre el sueño y la ensoñación poética son, según Bachelard:

- a) Que los textos producidos por ésta, secundariamente, tienen que ser trabajados —a veces largamente trabajados— por el poeta, para alcanzar la dignidad de poemas (esto no los hace menos, pero sí más difícilmente psicoanalizables).
- b) Que el sueño siempre o casi siempre nos entrega una historia en línea recta [en esto difiero del filósofo de Bar-sur-Aube], en tanto que la ensoñación nos da imágenes que pueden y deben dislocarse y que tienen innúmeras variantes.
- c) Que las imágenes del sueño admiten con frecuencia la fealdad, en tanto que la ensoñación lo es sólo de imágenes bellas. Yo corrijo que suelen y, a veces, deben aparecer las imágenes feas, grotescas o distorsionadas que, en cierto tipo de poesía, crean una “belleza difícil”, pero siempre una belleza.

En este estudio trato de psicoanalizar —sin pretensión de llegar a un acierto último, que no existe— un texto que es producto de ensoñación, resultado de una “ensoñación operante”, en síntesis, un texto poético. Bachelard llama a su labor “poeticoolisis”. ¿Podré, sin irreverencia, llamar a la mía poeticopsicooolisis? Mi método es humilde: no hago más que adaptarme —espero que congruente y objetivamente— a lo que el texto mismo ha requerido. Aquí y allá, tal vez, romperé la objetividad. Bachelard me disculpa: “¿Cómo ser objetivo ante un libro que se ama?” En todo caso, aspiro, aunque sea de lejos, a seguir esa “persecución metódica del no-metódico imaginario” (Jean Lescure, “Introducción a la poética de Bachelard”).

Pero mi guía principal es Jung, cuya psicología analítica parece haber elaborado muchos de sus conceptos para interpretar nuestro *Alfanhuí*. No seré la única en descubrirlo. Desconozco no sé cuántos

estudios probablemente emparentados con el mío. Al menos, puedo mencionar esta cita de Harold Reynolds: “*Alfanhuí* es una parábola de la vida del hombre basada en una concepción junguiana del alma. Es la historia de la progresión psicológica de un individuo, de la inocencia infantil, a través de la crisis de la adolescencia, hacia la regeneración y la madurez” (“La percepción arquetípica en el *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio”). Desgraciadamente, esta lúcida visión que aparece, aislada, en el centro del artículo, no se desenvuelve a lo largo de sus nueve páginas, sino que procede en círculos y hasta se desvía hacia aspectos colaterales. Reynolds, sin embargo, ha calado muy certeramente: el *Alfanhuí* es una obra simbólica y “arquetípica”, una alegoría trascendental que —quizá por una asombrosa casualidad— presenta, en forma de ensoñación poética, el proceso que Jung llama, un tanto ambiguamente, de “individuación”.

En relación con la terminología junguiana aquí utilizada, procuraré ser sencilla y consecuente. Jung mismo no lo era, sobre lo cual comenta A. Jaffé: “Jung estaba constantemente definiendo sus conceptos de nuevas y diversas maneras, pues creía que una definición última y precisa no era posible” (Introducción a *C.G. Jung, Memorias, sueños, reflexiones*).

Por lo mismo, tampoco es posible para mí —ya lo intenté ahincadamente— extraer de la obra de Jung *citas textuales comprensivas y sintéticas*, por lo cual en gran parte prescindo de ellas y explico, a mi manera, lo que una larga dedicación a su obra me ha dado a entender. En este punto, se me hace inevitable la comparación con Freud, bajo la forma de un verso de López Velarde: “Tu destino es de la playa, y mi vocación del mar”: el fundador del psicoanálisis pertenece a la tierra; en ella pone los dos pies y, con base en ella, levanta su edificio, en el que las nociones se encasillan con exactitud y hasta con dogmatismo. Jung, el heterodoxo, flota en el “agua primordial” —como él diría—, flexibiliza y “amplifica” —el término también es suyo— los conceptos de su psicología profunda y hasta llega a usar terminologías que si bien, en el fondo, son adecuadas, chocan a muchos por su ambigüedad o esoterismo. Afortunadamente para mí, no estoy en el campo de la ciencia ni me inhibe la responsabilidad de la clínica. Me ubico, nada más, en la literatura.

En mi caso, los primeros conceptos por explicar, más que definir, son los de “inconsciente colectivo”, “arquetipo” y “proceso de individuación”. Para evitar fárragos, dejo otros que se elucidarán cuando el comentario del texto lo requiera. Considero que cierta confesión au-

tobiográfica de Jung me allana el camino para lograr una mayor comprensión de mis definiciones explicativas.

En sus *Memorias, sueños, reflexiones*, obra iniciada hacia los 82 años, el maestro de Zurich deja de lado reservas anteriores y llanamente expone cómo llegó a su descubrimiento fundamental y a los que le siguieron: en 1913, a los 38 años, deja su cátedra en la Universidad de Zurich “pues [dice] hubiera sido injusto seguir enseñando. . . cuando mi propia situación interior era una masa de dudas.”⁴⁹ Pero le asiste, continúa, “la convicción de que algo grande me estaba ocurriendo. . .” Se entrega a “los asaltos del inconsciente” y a descubrir en el caudal de sus sueños y ensoñaciones, en el análisis de la transcripción de los mismos, en sus dibujos simbólicos. . . y en la más ensañada introspección la existencia del inconsciente colectivo y de los arquetipos que lo pueblan: imágenes procedentes de mitologías primitivas, de la milenaria filosofía alquímica, de la sabiduría oriental. . . , y todo esto, *antes* de emprender el estudio de la alquimia y de que viajes ulteriores lo pusieran en contacto con el Oriente y con los antiquísimos rituales de los pueblos africanos. Pondré como ejemplo una de sus primeras experiencias significativas en este sentido: en sueños reiterativos le aparece una figura coja pero alada, a la que acaba por “bautizar” con el nombre de “Filemón”, a causa de que la rodeaba “cierta atmósfera egipthelénica con alguna coloración gnóstica”. En sueños innumerables, “Filemón” acaba por convertirse en su “psicagogo”, su conductor espiritual. Poco después, empieza a aparecer otra figura pequeña y sombría a la que denomina “Ka”, o sea, la forma terrenal de los antiguos reyes egipcios. “Filemón” le trae *significado* y esclarecimiento; “Ka” oscurece ese significado. Abreviando, la reiteración de estas figuras oníricas —dice Jung— “me trajo la crucial revelación de que en la psique hay cosas que no producimos nosotros, sino que están ahí por sí mismas y viven su propia vida”. Trabajando en el análisis de estas repetidas visiones, el psicólogo suizo llega a la conclusión de que Filemón representa la sabiduría, lo espiritual, mientras Ka simboliza lo terrenal, material u oscuro. De tan vagos principios, llegará a entender que esas imágenes de su inconsciente no son individuales, vislumbrará la existencia de un inconsciente humano colectivo y llegará a la conclusión de que esas dos “imágenes primordiales” son verdaderos arquetipos universales a los que, mucho más

⁴⁹ Poco después de su ruptura con Freud. Sólo 20 años después volverá a su actividad académica.

tarde, llamará, respectivamente, el *Viejo Sabio* y la *Sombra*. De igual manera, en sueños y ensoñaciones se le van imponiendo las demás figuras, los restantes *arquetipos del inconsciente colectivo*. Tales descubrimientos se irán afirmando en contacto con las imágenes oníricas de otros, a través de su práctica profesional basada —al revés del libre monólogo freudiano— en el diálogo y la discusión e interpretación bilateral de sueños y ensoñaciones.

El *inconsciente colectivo* puede explicarse por confrontación con el inconsciente personal develado por Freud: éste contiene las imágenes de experiencias y traumas, sobre todo infantiles, *individuales*. Pero en el inconsciente hallamos también improntas y elementos que no han sido adquiridos individualmente, “sino que son ancestralmente heredados, por ejemplo, los instintos. . . En este estrato más profundo hallamos también las imágenes primordiales, los arquetipos. . . Juntos, instintos y arquetipos constituyen el *inconsciente colectivo*” (Jung, “Estructura y dinámica de la psique”).

Respecto a los *arquetipos*, escribe: “Las imágenes y asociaciones que se reiteran en mitos, cuentos, leyendas de civilizaciones muy diversas y alejadas en tiempo y espacio. . ., esos motivos universales que se repiten en las fantasías, sueños, delirios, ilusiones de los individuos de hoy. . ., eso es lo que llamo *arquetipos*” (*Civilización en transición*). Y en otro lugar: “Los arquetipos. . . varían constantemente en cuanto a su forma. . .; una de [sus] particularidades. . . es la de ser dobles o, al menos, capaces de desdoblamiento; son bipolares y oscilan entre su significado positivo y negativo” (“Psicología del arquetipo de Cora” [Proserpina]). Es decir, que todas las imágenes arquetípicas —inclusive la *Sombra* que oscurece el *significado* o sabiduría— merecen respeto y una comprensión adecuada, pues todas representan potencialidades latentes de superación psíquica.

“El número de arquetipos —sintetiza J. Jacobi— es relativamente limitado, pues corresponde al número de experiencias típicas y fundamentales por las que el hombre ha pasado desde tiempos inmemoriales” (*C.G. Jung*).⁵⁰ Estos arquetipos suelen manifestarse en formas personificadas, animalizadas o en otro tipo de símbolos (vegetales, topográficos, geométricos, telúricos y mixtos de toda especie). Simplificando diré que los principales son: nuestros ya conocidos *Sombra* y *Viejo Sabio*, a los cuales, por ahora, añado el *Anima* (en el caso del hombre), el *Animus* (en el de la mujer), la *Gran Madre* y el que seguiré

⁵⁰ Recomiendo esta obra como una síntesis coherente de los postulados junguianos.

llamando por el nombre junguiano en alemán: *das Selbst*, esto es, el *Sí mismo*.

“Entiendo por *individuación* el proceso psicológico que hace de un ser humano un *individuo*, una unidad indivisible y única o un hombre íntegro” (Jung, *La integración de la personalidad*). Esta terminología, según los junguianos mismos, resulta ambigua; sin embargo, la conservan y, para ellos, *proceso de individuación* es el que sigue todo ser humano que efectiva y activamente aspira a llegar a ser él mismo (*das Selbst*), realizado, hasta donde sea posible, en todas sus potencialidades. De lo expuesto resultará obvio que dicho proceso puede ser una terapia que requiera las normales sesiones de la psicología analítica junguiana, o bien —y ésta es otra diferencia respecto al análisis freudiano, que sólo busca lo patológico— una evolución consciente del individuo, ya comprensivo y alerta ante escollos o buenas sendas, hacia su integridad. Jung expresa múltiplemente que el proceso de individuación *corresponde a la segunda mitad de la vida*.

La manera como se lleva a cabo tal proceso es diversa para cada ser humano. Normalmente, primero hay que vencer el arraigo en lo parental. Para Jung, la imagen de los padres está preformada en nuestro espíritu antes de toda experiencia: el niño trae ya en sí la imagen de la pareja generadora (cfr. *El hombre hacia el descubrimiento de su alma*), a la cual se suma la de los padres reales. También ha de enfrentarse a “la Sombra, esa parte oscura de la psique, de la que invariablemente nos desembarazamos por medio de la proyección: ya sea atribuyendo a otros nuestras deficiencias y faltas, ya sea poniéndolas en un ‘redentor’ o ‘mediador divino’” (Jung, *Psicología y alquimia*). Igor Caruso aclara que la Sombra junguiana es esa “zona de la personalidad, complementariamente necesaria —como la noche al día— que, sin embargo, está escondida por una prohibición” (ob. cit.). Jung la llamó Sombra por lo difícil que es hacerla salir a la luz de la conciencia, y la terapeuta Marie Louise von Franz manifiesta que, en su experiencia, muchos analizados dejan el análisis en el momento temible de enfrentarse a este aspecto de su psique (*El proceso de individuación en los cuentos de hadas*).

Otro arquetipo de máxima importancia es el Anima, (prescindo aquí del Animus, ya que el *Alfanhuí* traduce el proceso de una psique masculina). Generalmente, el Anima empieza por ser imagen de la madre misma; luego suele pasar por una etapa en que es mujer desconocida, a la vez deseada y temida, de signo positivo o negativo (santa o prostituta; casta virgen o “símbolo sexual”; figura lastimera o dota-

da de poderes extraordinarios y, más de cerca, tal o cual “estrella” o *vedette*, en cualquiera de sus papeles). La confrontación con el arquetipo del Anima y su plena comprensión trae, en el plano vital externo, la aptitud para establecer una relación normal con la mujer real. Sin esto, el hombre es víctima de sus proyecciones psíquicas ilusorias y será incapaz de relacionarse con los demás, tal como son y no como los imagina. Anticipándome un poco, diré que la integración de la psique masculina con el arquetipo del Anima es para Jung la *coniunctio* o matrimonio alquímico, la unidad de los opuestos, la “entereza” del ser.

Del arquetipo del Viejo Sabio o Entendimiento, ya “Filemón” nos ha dicho algo, páginas atrás. Puede brotar como una especie de sustituto del padre, para después diferenciarse y expandirse en su papel de iluminador que enseña la sabiduría vital, milenariamente acumulada. En la psique femenina, suele tomar su puesto la Gran Madre.

Estos arquetipos —y otros más— no son únicamente bipolares, sino también plurivalentes e intercambiables, de tal manera que —como un ejemplo— el Viejo Sabio puede representar, en cierto momento, la figura parental o la Sombra. . . Esto quiere decir que *sólo pueden ser reconocidos e interpretados dentro de su propio y único contexto psíquico* y que, conforme a la flexibilidad de las nociones y de los análisis junguianos, *ninguna imagen puede estar encasillada ni fijada como en un diccionario de símbolos*.

Otro aspecto insoslayable es que el proceso de individuación sólo es posible cuando *el ego, o sea “el centro del campo de la conciencia”*, no obstruye el paso de las imágenes inconscientes. Tal obstrucción es lo que en análisis freudiano se llamaría *resistencia* a reconocer o aceptar lo que el inconsciente nos revela. El vencer tal resistencia permite la integración de cuanto los arquetipos tienen de positivo, de tal manera que se pueda lograr una entera madurez de la personalidad. Conforme el proceso se aproxima a este *desideratum*, empieza a aparecer en los sueños el arquetipo del *Selbst*, símbolo de la totalidad. Éste adopta diversas formas: niño, círculo o esfera de oro, flor de oro, árbol de la vida, mandala,⁵¹ niño o Cristo en el centro de un mandala o de una flor. . . Se ha llegado a la etapa final: “El ser individuado de Jung no

⁵¹ Del sánscrito: círculo mágico. Figura casi siempre redonda, en todo caso concéntrica y simétrica, la mayoría de las veces en relación con el número cuatro. En ciertas religiones orientales es un motivo utilizado para la meditación.

es otra cosa que el “hombre verdadero” (chên jên) de la sabiduría china” (M.L. von Franz, ob. cit.).

En esta explicación muy parcial y simplificada de las nociones psicológicas de Jung, he saltado bonitamente por encima de las polémicas y ataques que sus teorías levantaron y levantan, porque no interesan a mi propósito. Es más, abordo sin profundizar la parte más esotérica —interesante y aun hermosa— de su teoría: la que establece un paralelo entre el proceso psíquico de individuación y el *opus alchimum*, es decir, el “trabajo” mediante el cual la sabiduría alquímica auténtica perseguía —bajo los símbolos materiales propios de la alquimia— lo mismo que Jung llama “individuación”; y los alquimistas, oro: esto es, la unidad, la totalidad psíquica. El *opus* está complicadamente ligado al fuego, los metales, los planetas, los colores, los números, los signos del zodiaco, la misteriosa piedra filosofal. . .

En el libro que analizo se hallan muchos de estos elementos y otros, que aparecerán a su tiempo. Sólo me adelanto para decir que Jung y sus discípulos han tomado en consideración el hecho de que los antiguos alquimistas llamaban a su difícil labor “*ludus puerorum*”, juego de niños (*Artis auriferae quam chemiam vocant*. . ., obra anónima citada por Jung en *Psicología y alquimia*). Jung confiesa ignorar el porqué de tal denominación, pero tal vez Jolande Jacobi tiene la hermosa respuesta: “. . . en análisis, la senda lleva al *país de la infancia*, a la época anterior a la separación entre la conciencia racional actual y la psique histórica o inconsciente colectivo; no sólo al país en que tienen origen los complejos infantiles individuales, sino a un país prehistórico que fue la cuna de nuestra psique” (ob. cit.). Y he aquí que el héroe de ese “mito moderno” que es el *Alfanhuí* pertenece al *país de la infancia*: es un niño arquetípico, *un niño sin edad*, tal vez un niño eterno. Representa a una psique masculina en proceso de evolución ya avanzado “hacia la segunda mitad de la vida”, tal como esa psique se mira oníricamente. Dice Karóly Kerényi: “. . . el mitograma [Jung diría ‘el arquetipo’] del niño eterno puede coexistir con el del niño sin edad o asimilarse a él” (“El Niño divino”).⁵² Para Jung todo proceso de individuación es un viaje —dicho en lenguaje alquímico, una *peregrinatio*— que cumple las diversas etapas del

⁵² Las, en adelante, multicitadas monografías “El Niño divino”, “La Doncella divina”, “Psicología del arquetipo del Niño” y “Psicología del arquetipo de Cora” [Perséfone] fuerch. alternadamente, presentadas por el mitólogo Karóly Kerényi y por C.G. Jung en uno de los “Eranos” celebrados anualmente en Ascona, Suiza (1938?).

opus.⁵³ El hombre que se aventura en el vasto y oscuro mundo de su psique es un peregrino: *Alfanhuí*, símbolo de tal peregrino, en adelante deja su nombre y es sólo ese viajero de la introspección onírica.

*Ensoñación primera: del fuego doméstico
al primer nombre*

Vivía yo con mi madre⁵⁴ y ya *conocía bien la leña. Sabía los maderos que daban llamas tristes y los que daban llamas alegres; los que hacían hogueras fuertes y oscuras, los que claras y bailarinas, los que dejaban rescoldo femenino. . . los que dejaban rescoldos viriles.* Con ellos encendía el fuego del hogar, sobre todo cuando *llegaban los tíos maternos, los viajeros vestidos de gris.*

El gallo de la veleta, recortado en una chapa de hierro. . . y que tiene un ojo solo que se ve por las dos partes, pero es un solo ojo, se bajó una noche de la casa y se fue a. . . cazar lagartos. . . a picotazos de hierro los mataba. Luego los colgaba de una pared. Ya secos, la lluvia les sacaba un zumo que caía hasta el suelo, donde yo lo recogía. Vuelto polvo, separaba yo sus cuatro colores.⁵⁵ Con dos de ellos, el dorado y el verde, teñía objetos caseros, lo cual satisfacía a mi madre. Me reservaba el azul, para hacerme un reloj de arena; y *con el negro hacía yo tinta, para aprender a escribir.*

Como era más hermano de los lagartos que del gallo de la veleta, yo lo eché a la fragua, donde empezaba a reblandecerse, se dobló y se abrazó. . . a un carbón grande. . . quedó asido. . . al trozo de carbón.

Mi madre, en premio de mis industrias, me mandaba a la escuela; pero *aprendí un alfabeto raro que nadie entendía.* Ella, entonces, me encerraba en el *cuarto más feo de la casa y allí había ido a parar también el gallo. . . abrazado a su tizón. Me dijo que sabía muchas cosas,*

⁵³ Tal circunstancia coincide con las andanzas propias de esta "picaresca fantástica". En adelante, las citas textuales del *Alfanhuí* irán en cursivas, sin referencia de página.

⁵⁴ El pretérito imperfecto es casi uniformemente el tiempo verbal en que se relatan los sueños. Me permito trasladar a la primera persona lo que en el texto aparece en tercera.

⁵⁵ La novela está escrita, podríamos decir, bajo el signo del color. Este aspecto, literariamente muy bello y atendible, compete a un estudio intrínsecamente literario.

que lo librara y me las enseñaría. Hacíamos las paces; yo lo enderezaba y nos pasábamos el día y la noche hablando. El gallo, que era más viejo, enseñaba, y yo lo escribía todo con mi tinta, en un rasgón de camisa. Cuando venía mi madre, el gallo se escondía. Una de sus enseñanzas era mi preferida: que lo rojo de los ponientes era una sangre que se derramaba a esa hora por el horizonte para madurar las cosas. Finalmente, escapábamos por la ventana, con mis sábanas y tres ollas de cobre. Llegábamos al horizonte. Al bajar el rojo crepúsculo, yo empapaba las sábanas y las iba exprimiendo en las ollas, que quedaron llenas de una sangre densísima, casi negra. Luego enjuagábamos las sábanas en un río. El agua de aquel río se manchó y lo iba madurando todo. . . Bebió una yegua preñada y se volvió toda blanca y transparente, porque la sangre y los colores se le iban al feto, que se veía vivísimo en su vientre, como dentro de un fanal. La yegua se tendió sobre el verde y abortó. . . Era toda como de vidrio. . . El caballito estaba hecho del todo. . . las crines y la cola flotaban ondulando por el líquido mucoso de la bolsa. . . El caballito estaba allí como en una pecera. . . El gallo. . . rasgó la bolsa con su pico y toda el agua se derramó por la hierba. . . El potrillo dio una espantada y salió en busca de su madre. La yegua se tendió para que mamara. Blanqueaba la leche en sus ubres de cristal.

El gallo y yo regresábamos a casa y entrábamos por un balcón. Echábamos la sangre en una tinaja y la lacrábamos. Mi madre me perdonaba; yo le decía que quería ser disecador y me mandaban *de aprendiz con un maestro taxidermista. En Guadalajara vivía el maestro. . . Fui. . . y busqué su casa. Me miró. . . con unos ojos muy serios y dijo: “¿Tú? tú tienes ojos amarillos como los alcaravanes; te llamaré Alfanhuí porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan unos a otros. . .”*

*Interpretación*⁵⁶

La psique soñante o ensoñante que he de analizar aquí se mira a sí misma bajo la figura de un niño. El que un adulto se sueñe como niño puede tener múltiples significados: que, simplemente, resucita vivencias de su primera edad, que ha conservado poco o mucho de su psi-

⁵⁶ Recuerdo al lector que todos los elementos narrativos se convierten aquí en símbolos y arquetipos.

quismo infantil, que algún acontecimiento reciente suscita esa autoimagen onírica. Pero el hecho de que en los sueños de un analizando *se reitere y aun establezca* —con esporádicas excepciones, quizá— la figura del Niño, aplicada a sí mismo o autónoma, pero siempre ligada al “yo soñante” por una relación positiva, permite afirmar que estamos frente al arquetipo. En el texto que intento descifrar, tal autoimagen tiene que ser estable, por motivos extrapsicológicos: los de la narración literaria de un itinerario individual. Desde ahora reconozco esta condición de desventaja y aun de base “artificial” para mi trabajo ulterior. Sin embargo, el parentesco entre el sueño y la ensoñación poética, así como la riqueza de símbolos psicológicamente coherentes que nos aguardan, hace permisible el intento —serio, precisamente porque es lúdico— de revisar en el plano psicológico el texto elegido.

Como ya expresé, para Jung “la representación mitológica [o arquetípica] del padre y la madre no es copia de los padres empíricos, sino símbolo irracional que preexiste en el inconsciente de todo hombre” (“Psicología del arquetipo del Niño”). Nuestro soñante empieza por hacer obvio que, a pesar de hallarse “en la segunda mitad de la vida”, conserva una fijación al arquetipo materno, paralela a la fijación a la madre empírica, viva o muerta, tanto más cuanto que el arquetipo del padre parece hallarse casi por completo fuera de su visión. Tal fijación se extiende a los “tíos *maternos*, los viajeros vestidos de gris”, color que, como veremos, es directa o sinestésicamente el de la casa materna.

Desde el inicio de este análisis “en abstracto” aparece el fuego, elemento esencial del *opus* o trabajo alquímico; simbólicamente, del proceso de maduración del hombre. Aquí se trata de un fuego meramente hogareño, sin virtud purificadora o transformadora, pero lleva implícita ya la básica noción de lo femenino y lo masculino (*rescolds femeninos, rescolds viriles*), como algo de primordial importancia en la psique del soñante.

“El reptil [en este caso el lagarto] siempre se refiere a algo del inconsciente que no es humano, en el sentido positivo de divino y las más veces en el negativo de demoniaco” (M.L. von Franz, *Interpretación psicológica de “El Asno de Oro” de Apuleyo*). Este último parece ser el caso del símbolo “lagartos” suscitado por el inconsciente, puesto que el gallo de la veleta —arquetipo, como veremos, del Viejo Sabio— se empeña, no en destruirlo —ya que toda imagen es bipolar y exige no ser aniquilada—, sino en transformarlo, de manera que apa-

rezca su aspecto aprovechable. Así, “mata los lagartos a picotazos”, pero también los pone en situación de procurar a la psique en progresión la oportunidad de realizaciones positivas, significadas en los polvos de cuatro colores. Ahora bien, el aspecto aún inmaduro de esta psique se revela en el hecho de que desecha los dos símbolos de color más positivos: el verde —que en el proceso alquímico precede inmediatamente a la obtención del oro— y el dorado mismo. Conserva, en cambio, el azul en relación con la medición del tiempo (se hace un reloj de arena), lo cual indica la tendencia del principiante a querer apresurar el proceso. Pero —otra vez la ambivalencia— conserva también el negro (tinta), relacionado aquí con el aprendizaje de un saber: la escritura. Otra manifestación de inmadurez es que el soñante se ve como “más amigo de los lagartos que del gallo”. Éste “tiene un ojo solo que se ve por las dos partes, pero es un solo ojo”. En este contexto, es posible y hasta pertinente relacionarlo con el cíclope, conforme a la etimología de *kyklos*, círculo, y *ops*, ojo, es decir, ojo que mira circularmente, cuya visión abarca cuanto lo rodea, en una palabra, que posee el más amplio conocimiento. Por si fuera poco, el gallo de este sueño “era el más viejo” y “sabía muchas cosas”, que empieza a transmitir a la psique. Como psicólogo, conduce a ésta hacia un simbólico horizonte donde, como ocurre en los rituales de muchos pueblos primitivos, “la sangre corriendo representa la lluvia [que] favorece la generación de lo vegetal y lo animal” (J.G. Frazer, *La rama dorada*). No en balde, entre los eslavos del sur, el gallo se considera, aún hoy, ave de la fecundidad, que interviene en ciertos ritos matrimoniales populares.

Este gallo de veleta, arquetipo del Viejo Sabio, “se esconde” ante la aún poderosa figura materna, pero reaparece, vigoroso, para impulsar al viajero a emprender su *peregrinatio* hacia el “horizonte” y a intervenir positivamente en el final de un simbólico proceso alquímico: la “materia prima” ya está conformada: el potrillo “hecho del todo” estaba en la bolsa “como en una pecera”; de igual modo que está en la retorta alquímica la sustancia última, la piedra filosofal que producirá el oro: el *Selbst*. “El gallo de veleta rasgó la bolsa con su pico”, “. . . la retorta se ha vuelto superflua, porque el *Selbst* no es algo que pueda desintegrarse. . . la solidez del recipiente es ahora la solidez de. . . una permanente experiencia interna que da a la personalidad intrínseca entereza” (von Franz, *ibid*).

Sin embargo, el simbólico viajero, la psique, no está aún preparada para continuar el viaje. Vuelve al abrigo de la madre y de su casa,

donde es perdonado por su escapatoria hacia la propia e independiente realización. Tal hecho representa una de tantas *regresiones* que suelen ocurrir en el proceso de individuación. Algunas son normales; otras pueden constituir grave riesgo de estancamiento prolongado o definitivo; algunas más son provechosas, ya que significan, únicamente, *reculer pour mieux sauter*.⁵⁷ En este sueño, la regresión es tal que, tras la referida intensa visión de integración vital (la “hechura” del potrillo), la psique se endereza hacia *lo muerto que parece vivo*, hacia lo disecado, lo momificado: sigue su peregrinación, pero para hacerse “oficial disecador”. Barre de su conciencia al Viejo Sabio que la ha impulsado a su primer viaje, pero no puede resistirse a reconocer que la sangre de la maduración quedó en una tinaja lacrada.

Se presenta ante el maestro de las cosas muertas⁵⁸ y recibe de él un nombre tan ambivalente como bipolar es el símbolo mismo del maestro, a la vez —y por encima de todo— figura paterna y Viejo Sabio. El viajero recibe, pues, el nombre de Alfanhuí, por un motivo extrínseco a toda realización interior: porque sus ojos tienen el color de los de un ave de pantano cuyo grito se vuelve onomatopeya al convertirse en nombre propio; pero también por otro motivo oculto y más valedero: “El pájaro [que duerme] —dice el naturalista poeta Jules Michelet— todo esférico, es ciertamente la cima, sublime y divina, de concentración viva. No puede verse, ni siquiera imaginarse, un grado más alto de unidad” (*El pájaro*). Esto, es obvio, apunta apenas hacia la “totalidad” junguiana.

*Ensoñación segunda: del segundo fuego
a la culebra de plata*

El maestro disecador me ofrecía una *habitación pequeña* y una *cama alta, estrecha* que tenía *cuatro bolas doradas en las esquinas*. *Sobre cada bola, un pájaro; guardaban la cabecera un mirlo y un abejaruco. . . ; los pies, un zarapito real y un avefría. Todo el cuarto tenía muchos pájaros. . . . —Aquí dormirás. . . En la casa vivía también una criada, oscuramente vestida y que no tenía nombre porque*

⁵⁷ Retroceder para [tomar impulso y] saltar mejor.

⁵⁸ Esta figura, la más aparentemente magistral (docente), positiva y “alquímica” del *Alfanhuí*, ha arrastrado hacia esa apariencia a varios comentaristas.

era sordomuda. Se movía sobre una tabla de cuatro ruedas de madera y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando. . . El maestro contaba historias por la noche. Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea. La criada sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. . . hasta que la historia terminaba y lo dejaba apagarse. . . Una noche se acabó la leña antes que la historia y el maestro no pudo continuar. . . se fue a la cama. Nunca contaba historias sino en el fuego y apenas hablaba de día.

Entró una noche a la casa un gato que causó graves daños. *El maestro hizo señas a la criada para que cogiera al gato. Ella cogió al gato sin vacilar. . . Todos se volvieron a la cama y la criada se acostó sin soltar al gato. . . A la mañana siguiente, estaba toda destrozada. La curaron. . . pero otro día se la dejaron a la lluvia y se amollecó. También sanó de ésta, pero. . . fue de dolencia en dolencia, hasta que un día murió. La enterrábamos en el jardín con una lápida que decía: ABNEGADA Y SILENCIOSA. . . Después de muerta la criada no se volvió a encender el fuego. El maestro se había quedado triste pero yo sabía que su fuego era como el de los tíos maternos: escogía, pues, la leña adecuada, encendía el hogar y el maestro me contaba la historia del mendigo vegetal y la historia de su propio padre, que estaban ligadas entre sí:*

El padre del maestro fabricaba lámparas de aceite y tenía los mejores libros que se habían escrito sobre lámparas. *En uno de ellos se hablaba de la "piedra de vetas", [que tenía] la virtud de beber siete tinajas de aceite. . . Entonces bastaba ponerle una torcida y encender, para que diese una llama blanca como la leche que duraba eternamente. El padre del maestro solía enviar a éste —que entonces era niño— a viajar y descubrir cosas nuevas. En uno de esos viajes, el niño vio una figura sentada sobre una piedra. . . era un mendigo. . . su carne era como la tierra del campo. . . En lugar de pelo, le nacía una espesa mata de musgo. . . en la cara. . . una barba de hierba. . . sus pies eran praderas y le nacían madre selvas enanas que trepaban por sus piernas, como por fuertes árboles. . . Y nunca tenía miedo de nada. El hueco de un árbol grande era su casa. Invitó a ella al niño y, como ya era de noche, encendió un candil, cuya blanca llama indicaba que era la piedra de vetas. El mendigo, que era generoso, se la dio al niño quien, sabiendo cómo la había deseado su padre de por vida, regresó apresuradamente. Pero su padre había muerto. El niño lloró donde lloraba siempre, preparó un candil con la piedra de vetas y la llevó a donde su padre dormía, metido en una urna de cristal. Encendió el*

candil y miró *el rostro de su padre a la luz de la llamita blanca*. Estas historias contó el maestro.

Por la ventana de mi cuarto se veía el jardín plateado de la luna, donde *estaba enterrada la criada* y vivía una *culebra de plata, que salía a tomar la luna*. . . ; *me gustaba mucho esta culebra*, y como *sabía que el oro y la plata eran cosas casadas*, preparaba yo tres anillos de oro, ataba a cada uno un largo bramante y, en una noche de luna llena, lograba capturarla: . . . *los tres anillos, enhebrados en su cuerpo, se juntaron a la mitad de su vientre. Al tocarse, se estrecharon y la apretaron, como abrazándola por la cintura, y la culebra quedó presa*. Tiré lentamente de los hilos y la arrastré hasta la ventana. *La culebra de plata, se adormecía sensualmente, al abrazo de los tres anillos de oro. La enrosqué en una caja redonda, de cristal. . . Sonreí. . . guardé la caja en lo oscuro y me acosté*.

Interpretación

Las visiones indican que la psique del soñante prolonga su estado regresivo. Y es que “la aproximación al inconsciente produce un miedo pánico en personas civilizadas, dada su amenazante analogía con la insania. . . es algo que excede el valor y la capacidad del hombre promedio occidental” (Jung, *Psicología y alquimia*). El peregrino, pues, deja de serlo y se estatiza en una nueva casa, esta vez paterna, donde se le ofrece, de inmediato, reposo (cama) y se le rodea de aquello que aparentemente conviene a su propio ser, conforme al nombre que se le ha dado, esto es, de pájaros.⁵⁶ Pero estos pájaros están *disecados* y el soñante se encuentra ahí, precisamente, para prolongar en sí mismo el oficio del padre-maestro disecador. Disecar es, por definición etimológica (*dissecare*), cortar, hacer pedazos, es decir, lo opuesto a la integración en totalidad. Todo allí está momificado, *muerto con apariencia de vivo*, y la estampa onírica daría la impresión de una regresión irreversible, si no fuera por la aparición de un arquetipo de gran importancia para la evolución psíquica masculina: *el*

⁵⁹ Este hallarse el episodio “bajo el signo del pájaro” se desarrolla plenamente en el bellissimo capítulo séptimo, prescindible en este análisis. Cierta que hace referencia a lo arcaico y lo “mandálico”; pero todo ello *a partir de lo muerto y disecado*. Otros han escrito sobre él.

Anima-hermana, simbolizada aquí por la criada, mantenedora del fuego. Cierto es que, contaminada por el contexto, ella también está disecada, es sordomuda, enfermiza y acaba por morir. Pero no es menos cierto que, mientras está presente, supera a la imagen del “padre-alquimista”, cuyos poderes están supeditados a ella: es ella quien enciende el fuego que produce las “historias”, símbolo del “significado”, de la sabiduría del maestro, en lo que éste tiene de Viejo Sabio.

“Los antiguos alquimistas trabajaban frecuentemente con una amiga o con sus esposas [a veces, simultáneamente, hijas o hermanas], y sus componentes propios, correspondientes al *animus* y el *anima*, eran proyectados en la materia por elaborar, es decir, trataban de obtener en la retorta su desposorio místico” (M.L. von Franz, *C.G. Jung*). Jung, a su vez, cuenta once sueños en los que aparece esta figura. Me limitaré a dos: “. . . un viejo mago y profeta vivió con su hija que no es su verdadera hija. . . ; es ciega y busca su curación. . . .”; “. . . en una casa solitaria habita un viejo sabio. Súbitamente aparece su hija; es una especie de fantasma. . . ; la gente la considera inexistente. . . .” (“Psicología del arquetipo de Cora”). Sherwood Taylor cuenta que un alquimista del siglo XVI “mantuvo un fuego durante varios años; que su hija vivía con él; que una vez salió y por negligencia de ella. . . el fuego se apagó y se perdió todo su trabajo” (“Thomas Charnock”). El nombre ancestral para estas ayudantes femeninas del alquimista —casi siempre encargadas de mantener el fuego— es el de *soror mystica*, hermana mística. Forman, dice Jung, esas parejas arquetípicas como las de Simón el Mago y Helena, Comarius y Cleopatra, Zósimo y Theosebeia (en hipótesis alquímica, realmente hermanos) (cfr. *ibid.*). Bachelard lo expresa así: “Para casar las sustancias necesitamos el doble magisterio psíquico del *animus* del adepto y del *anima* de la soror. La conjunción de sustancias es siempre, en alquimia, una conjunción de las potencias del principio masculino y del principio femenino. Cuando esos principios han sido bien desarrollados. . . están listos para la hierogamia” (matrimonio sagrado o místico). Y concluye, muy a su manera: “. . . cuando la palabra *hermana* viene en el verso de un poeta, escucho ecos de alquimia lejana”.

En el caso de nuestro soñante, esta figura es de vital importancia: hasta ahora, el Anima no se ha diferenciado de la figura materna. En el hombre que aún se halla apegado a la madre, una figura de hermana propicia el desprendimiento y la transición hacia otra figura femenina. Aunque la imagen de la criada es la *soror mystica* del maestro, en lo que éste tiene de Viejo Sabio, es obvio que proyecta su valor en el so-

ñante, quien sólo es capaz de hacerla desaparecer de su sueño (morir) bajo el rubro positivo de “abnegada y silenciosa”; y esto, únicamente para que pueda dejar su sitio a otra y más evolucionada visión del Anima: en este caso, la culebra de plata. Ya he mencionado que el reptil representa algo no humano, por superioridad o inferioridad. Aquí, la culebra de plata (en alquimia, metal femenino por excelencia como, igualmente, es masculino el oro) representa ese estadio en que la mujer es para el hombre *la femme fatale*, la cortesana, el símbolo sexual. El texto mismo da tanto a este respecto que ahorra interpretaciones. Deseada por la psique masculina, esta nueva apariencia del Anima es apresada “abrazándola por la cintura” *con anillos de oro*. “Se adormece sensualmente” y es arrastrada de su morada propia (jardín de la luna, astro femenino) a una caja de cristal. Son innumerables los cuentos folklóricos, de muchos países, en los que la amada reposa en féretro de cristal. Pero aquí el féretro es redondo: la culebra se enrosca y forma el alquímico *ouroborós*, es decir, la serpiente que se muerde la cola, diversamente interpretable en cada contexto. En éste, puede tener el clásico de “movimiento cíclico de unión de los opuestos. . .; cuando la cabeza y la cola están integradas a la obra u *opus*, se les caracteriza como lo creador y lo receptivo. . .” [masculino y femenino] (M.L. von Franz, ob. cit.). Sin embargo, “el vidrio interpuesto entre un objeto y nosotros nos separa de él. . .; es tomado como comparación por quienes se sienten emotivamente cortados de lo que los rodea” (*ibid.*). El soñante, pues, se ha adueñado de esta imagen del Anima, pero le teme y se mantiene separado de ella por el vidrio al que, como dice Vladimir Propp, “desde tiempo inmemorial se atribuían especiales propiedades mágicas” (*Raíces históricas del cuento*). Para mayor precaución, la caja es guardada “en lo oscuro”.

Por lo que hace a la visión del maestro —disecador y, además, dependiente del Anima-soror-criada para muchas cosas pero, sobre todo, para el *opus* (las historias-sabiduría del fuego)—, se desdobra positivamente en dos: la del mendigo vegetal: Viejo Sabio de la naturaleza, poseedor de la piedra de vetas (piedra filosofal), y la del fabricante de lámparas, Viejo Sabio de libros que tratan de la luz y de esa misma piedra, que es la que la enciende. Éste descansará *eternamente* —también en féretro de cristal— a la blanca luz de la piedra de vetas. Es de notar que tan positivo desdoblamiento de imágenes se debe a que la psique es ya capaz de encender un nuevo fuego, adecuado al maestro (“fuego de los tíos maternos”), para obtener nuevas historias, nuevo *entendimiento* o *significado*.

Ensoñación tercera: del pozo al lagarto

En casa de mi maestro había otro jardín: *el jardín del sol*. En él crecía un castaño, *pero lo más importante del jardín del sol era el pozo*. . . *El pozo era muy hondo y tenía el agua muy clara. A medio nivel se veía un arco oscuro que abría una galería*. . . *Yo tenía mucha curiosidad*. . . *y un día me descalcé y bajé descolgándome en el cubo*. Descubrí una galería que desembocaba en una *cueva en forma de campana, cuyas paredes estaban forradas de gruesas raíces*. . . *era la base del castaño*. . . *La cueva*. . . *tenía en el medio como un laguito de agua verdosa*. . . *Yo no entendía de dónde venía aquella luz verdosa que alumbraba la cueva*. *Vi, por fin, una gran araña del tamaño de un plato, con las patas fuertes y el cuerpo luminoso como un fanal, que dormitaba*. . . , *era un parásito del castaño que chupaba la luz de las venillas descendentes del árbol, con una boca que tenía en el vientre, redonda y rodeada de pestañas*. . . *Despertó*. . . *y se hundió en el agua*. . .

Revelé al maestro mi hallazgo, y ambos pensamos que podríamos hacer *grandes cosas con aquel descubrimiento*. . . *El maestro no podía bajar y yo le contaba cómo era cada cosa*, de donde resultó que, con la araña como medio de nuestras varias industrias, logramos, primero, teñir de seis colores las hojas del castaño, hasta convertirlo en un *maravilloso arlequín vegetal*. . . *Hicimos fiesta aquel día y festoneamos la casa con ramos y guirnaldas de colores*. . . *En los meses siguientes*, logramos aumentar a treinta esos colores, y luego se nos ocurrió *injertar yemas de ojos en la corteza de las ramitas*. . . ; *cuando vino el tiempo de las castañas, varios frutos tenían en su seno un ojo de color*. . . *servían para los animales disecados*. . . *Tiempo después, extrajimos principios de vida de los ovarios de algunos pájaros y los injertamos en el castaño*. . . *esperamos de nuevo el tiempo de las castañas*. . . *Cuando ese tiempo llegó*, los frutos injertados eran como huevos que, puestos a incubar al sol, produjeron un *extraño pájaro*, primero; otros muchos, después. Del primero, *vimos que todas las formas de su cuerpo eran planas como papel y tenía las plumas de hojas*. *En lugar de tener dos alas, tenía cinco, desigualmente dispuestas*. *Tenía tres patas y dos cabezas aplastadas también*. . . ; *había nacido con simetría vegetal*. . . *El cielo del jardín se llenó de aquellos pájaros de colores que todas las noches volvían a dormir entre las ramas del castaño*. . . *Pero*. . . *por toda Guadalajara corría ya una voz de es-*

cándalo y espanto. Mi maestro había enfermado de hastío. . . Esto se lo conocía. . . en la figura. En su rostro y manos. . . como los de un San Jerónimo de una sillería. . . , en su voz grave. . . , en su andar. . . , lento y débil. . . Me llamó un día para darme el título de oficial. . . me dio la mano y me regaló un lagarto de bronce. . . Entonces nos contamos todos nuestros secretos.

Interpretación

La regresión de la psique se prolonga peligrosamente. Fijada a la figura paternal vicaria, desciende al “pozo [que] es un arquetipo, una de las figuras más graves del alma humana” (Bachelard). En este contexto, simboliza el descenso regresivo al útero: la “cueva en forma de campana”. Ahí se le impone, poderosísima, otra imagen del Anima. Dice del pulpo Roger Caillois que la imaginación “lo asocia, espontáneamente, casi irresistiblemente, a su calco terrestre, la araña. . . , la enorme migala” (*Mitología del pulpo*). La afirmación inversa es igualmente valedera, sobre todo en este ámbito psíquico, en el que la imagen arácnida lo sugiere por vivir en el agua, por su tamaño, por la intensa visión de sus fuertes patas y, sobre todo, por su boca redonda *situada en el vientre y con la que succiona*. Desde tiempo inmemorial, el pulpo —dotado de tantos brazos y bocas— ha sido asociado a la lujuria; hoy, Ernest Jones lo compara con la cabellera de Gorgona y hace de él un símbolo sexual femenino-masculino (Gorgona; cabellera polifálica) (cfr. *Pesadillas, brujas y demonios*). Por uno de esos desdoblamientos propios del sueño y el ensueño, esa boca de la araña-pulpo es también un ojo rodeado de pestañas, un temible ojo femenino. La psique del soñante ha intensificado su visión sexual-repulsiva del Anima. Se halla en ese punto crucial en que *puede convertirse en niño sempiterno*, presa de lo que yo llamaría “complejo de Peter Pan, el niño que no quiso crecer” para no sufrir la normal confrontación con el Anima, con el principio femenino.

Pero esa negra figura de Anima —la araña— tiene aspectos, en cierto modo, positivos: chupa luz, esclarece con ella la caverna y hace posibles las “industrias” que han de seguir: aguas de colores, arlequín vegetal, ojos para los animales disecados, pájaros artificiales y monstruosos; lo cual se celebra con festones, ramos y guirnaldas para vestir la casa. De tal manera que este arquetipo del Anima se banaliza y pier-

de su calidad amenazadora, al mismo tiempo que contribuye a unir a la psique con la imagen parental.⁶⁰

Pero, afortunadamente, la visión del padre-maestro va, poco a poco, perdiendo su calidad de Viejo Sabio para puerilizarse en “industrias” ociosas, que nada tienen que ver con la verdadera obra, con el proceso de individuación. La psique lo percibe: el maestro es inferior a la *soror* y a la imagen del soñante, únicas capaces de encender el fuego que produce “historias”; no habla nunca hasta que la psique le hace posible esa facultad; el fuego a su medida tiene algo de femenino y maternal: es, precisamente, “el de los tíos maternos”; no puede realizar por sí mismo las “industrias”; está enfermo de hastío; su figura es como de leño; su andar, lento y débil. . .

Aún hay más: por esa plurivalencia de las imágenes de que hemos hablado, llega a aproximarse al arquetipo de la Sombra: nombra —el nombre es muy importante, como veremos— nombra a la psique del soñante “oficial disecador”, embalsamador, desmembrador por oficio y, por oficio, opuesto a la unidad y a la *vida auténtica*, del todo diversa de la aparente y lastimera que da la taxidermia. Además, regala al “discípulo” un lagarto de bronce, una figura de reptil, de cuya calidad no humana y hasta inferior ya he hablado; volveré sobre este punto y sólo añadiré que, ya desde el ensueño anterior, el maestro está separado de su padre, el verdadero Viejo Sabio, por “una urna de cristal”.

A pesar de todos estos reconocimientos, la psique aquí analizada sigue estancándose en la adhesión a la imagen “paterna” (quizá por ausencia de figura paterna real): el día de su nombramiento, “maestro” y “discípulo” comparten todos sus secretos.

Ensoñación cuarta: bajo el signo de oro

Una vez, me quedé dormido en el desván de la casa. *Cuando desperté era ya noche. . . Todo estaba muy oscuro. Miré a mi alrededor y vi en el suelo, junto a la pared, una rendijita de luz tenue y dorada. Era la puerta del pajar, que no había visto antes. . . Abrí la puertecita. El pajar era una troje alargada, llena de paja que llegaba hasta el techo y apenas dejaba un pasillo estrecho entremedias de los dos montones.*

⁶⁰ Nancy Allen (“Alfanhui y su cartilla intacta”) relaciona las “industrias” que, por injerto, producen “nuevas especies” con las *Experiencias. . .* de Lázaro Spallanzani.

Al fondo se veía. . . un ventanuco. . . Pero la luz. . . venía de un farolito. . . que brillaba, muy dorado, contra la paja. Había dos hombres junto al farol, sentados en el suelo, inclinados sobre un pañuelo blanco. . . ; hablaban por lo bajo. . . , estaban contando dinero. Avancé por el pasillo y me paré junto a ellos. Eran dos hombres muy oscuros y sin afeitar. Tenían sobre el pañuelo unas monedas de oro y otras en sus manos y otras sacaban de los bolsillos. . . Cuando llegué a ellos, el que decía los números me dijo: “Vete de aquí, tú, no nos tienes que ver. . .” Yo decía: “Soy amigo”. “Si eres amigo, vete; nadie debe vernos porque somos ladrones.” “También soy amigo de los ladrones. . .” “Somos ladrones de trigo, contamos monedas de oro. . . ; hace muchos años que no robamos, que no salimos de aquí. . .” “Si sois ladrones de trigo, ¿por qué contáis monedas de oro?” “El trigo se cambia por el oro y el oro por el trigo. . . Nos gusta mucho este sito porque hay paja y la paja también es como el oro y el trigo; de día paramos de contar y dormimos en ella. . .” “¿Y cuántas monedas tenéis?” “Son impares, y la que sobre es mía, porque soy el capitán. . .” El que hablaba me hizo un sitio. . . y dijo: “Siéntate aquí. . .” El capitán hacía bromas a costa del otro, que no hablaba porque era mudo, pero que se daba maña para esconder, cada vez que podía, la moneda impar. El capitán me decía: “Todas las noches me la roba, pero yo me doy cuenta. Luego me la devuelve y se ríe.” Los dos ladrones siguieron contando monedas. . . Luego. . . el capitán. . . sacó unos granos de trigo de los dobleces de su pantalón y se los dio a comer en su mano a los ratones. . . Los dos ladrones reemprendieron su cuenta. . . Por fin, me levanté y les dije: “Amigos, yo me voy ya” . . . “¿Eres amigo de los ladrones? También los ladrones son amigos tuyos. . .” “Adiós.” “Adiós” . . . Volví la espalda y anduve hasta la puertecita. . . “Espera, vuelve aquí” . . . El capitán me tendió una moneda de oro: “Toma, así serán pares.” Cogí la moneda y di las gracias. Luego marché hacia la puerta y salí del pajar. . .

Interpretación

Bachelard, siempre humorista, habla en *Poética del espacio* del “topoanálisis” de la casa, del sótano al desván: en ese análisis dice que al desván onírico *siempre se sube*; llegar a él significa realizar “los heroismos de la escalera”.⁶¹ Este sueño o ensueño de la psique

⁶¹ De los cuales —añade— ha venido a privarnos el ascensor.

—surgido en medio de su estado gravemente regresivo— representa un salto hacia adelante, tanto más largo cuanto mayor fue la distancia tomada hacia atrás que lo hizo posible.

La visión tiene dos aspectos principales. En primer lugar, hay que tomar en cuenta que, para Jung, la figura del pícaro “es obviamente un psicologema, una estructura arquetípica de extremada antigüedad, figura a la vez positiva y negativa, ya que logra a través de sus trucos y, a veces, su estupidez, lo que otros no pueden obtener a costa de grandes y loables esfuerzos. . . Tan curiosa ambivalencia puede hallarse en el Mercurio alquímico, mitad animal, mitad divino; tramposo, malicioso y dado al chiste grueso y, sin embargo, paradójicamente próximo a la figura de un salvador” (“Psicología de la figura del pícaro”). A su vez, M.L. von Franz habla específicamente de la figura del “ladrón” como igualmente ambivalente: su aspecto positivo es el de ser un no conformista con lo establecido, un rebelde que propicia el cambio y abre una puerta al inconsciente estatizado o reprimido (cfr. *Interpretación psicológica de “El asno de oro”*). Yo añadiría que, aquí, este arquetipo representa asimismo una benéfica aproximación a lo natural y a la naturaleza (el “capitán” ofrece trigo de su mano a los ratones), después de la artificialidad que preside las “industrias” que he enumerado. Por otra parte, Jung ve en el “pícaro” una figura con diversas valencias: quizá en primer lugar represente a la Sombra, pero una Sombra flexible y proteica, según el contexto psíquico en que aparezca. Dice: “La figura del pícaro, como arquetipo del inconsciente colectivo. . ., tiene cierta tendencia hacia el *Significado* [o Viejo Sabio], aunque esto parezca, sobre todo al hombre occidental, extraño o contrahecho. . . Se presenta el problema de averiguar si esa tendencia observada en el mito del pícaro, tiene aplicación en el caso de la Sombra personal y subjetiva. Dado que esta figura [el pícaro] aparece frecuentemente en la fenomenología de los sueños [individuales] en forma bien definida, podemos resolver la cuestión positivamente: esta Sombra, aunque por definición sea negativa, a veces tiene rasgos y asociaciones que claramente apuntan en otra dirección. Es como si estuviera escondiendo contenidos positivos de *Significado*, bajo un exterior desfavorable. La experiencia lo confirma y, lo que es más importante, aquello que está escondido usualmente consiste en figuras crecientemente numinosas.⁶² La primera de ellas sería el Anima, con sus considerables poderes de fascinación y posesión. . ., la cual esconde, a

⁶² Término tomado de Rudolf Otto. En Jung significa misterioso, inexpresable, por pertenecer al dominio de lo espiritual superior y aun divino.

su vez, el poderoso arquetipo del Viejo Sabio. . . La serie podría extenderse, pero sería ocioso hacerlo, ya que sólo es posible entender lo que uno mismo ha experimentado” (*ibid.*).

En otro aspecto, esta ensoñación se encuentra, del principio al fin, “bajo el signo del oro”, meta final del *opus alchimicum* y, simbólicamente, del proceso de individuación. Es significativo que la psique soñante llegue a ella por vía de descubrimiento: “una rendijita de luz dorada. . . la puerta del pajar, que no había visto antes”. La psique había estado, quizá con voluntad inconsciente,⁶³ ciega al rayo luminoso que va a revelar el mundo desconocido: el mundo del oro, presidido por esa Sombra-Viejo Sabio. Aquí no hay fuego alquímico —ya no es necesario donde el oro resplandece—, sólo “el farolito brillaba, muy dorado, contra la paja”. En esta hermosa visión todo es dorado cuando no es, sustancialmente, oro. La intercambialidad dinámica: oro, trigo, paja, luz dorada —sin orden de importancia entre esas imágenes—; el hecho de que la psique haga amistad, es decir, se integre con el arquetipo del pícaro en su fase positiva; la proximidad (no aparente en la visión pero sí asentada en la exposición junguiana) del Viejo Sabio y aun de un estadio más elevado del Anima; todo esto dice de la psique un impulso positivo. Con mayor razón, el oro mismo que se le ofrece y acepta: la moneda impar (lo impar es lo masculino). Ciertamente que el oro aparece amonedado y que, en este caso, “sería comprensible una falsa interpretación del *aurum philosophicum*, grabado y acuñado. . . con su connotación peyorativa de valor material [pero esto es] una banalidad externa” (C.G. Jung, *Integración de la personalidad*).

El contexto total de esta ensoñación nos dice que la psique vislumbra el “rayito de luz dorada” que la conducirá a valorar la integridad, la “individuación”. Como el psicologema del “pícaro”, no ligado por tradiciones ni convencionalismos, el soñante se halla en disponibilidad —la realización plena está aún lejana— para una independencia que significa “adulthood viril en su mejor acepción” (von Franz, *ob. cit.*).

*Ensoñación quinta: de la medianoche
al fuego nuevo*

A las doce de la noche, al grito de “¡Al brujo, al brujo. . .!, un grupo de hombres con garrotes, escopetas y antorchas entraba a la casa y le

⁶³ El arquetipo “ladrón en jefe” enfatiza tres veces: “Tú no debes vernos.”

prendía fuego tras maltratar a mi maestro, pisoteándolo violentamente. Luego, se marchaban. . . Nos dispusimos a la fuga. Yo cogí la moneda de oro. . ., la culebra de plata y el lagarto. Rompí la caja de cristal para que la culebra escapara, pero ella saltó sobre las llamas. Luego fue a enredarse en mi muñeca. . . como una pulsera. El maestro me agarró de la mano y corrimos por el campo mientras la casa se derrumbaba con gran estruendo. . . Tres días caminábamos y el maestro parecía pegarse cada vez más a los terrones. . ., se tendió y cuatro veces me dijo: “¡Me muero, Alfanhuí!” Al fin añadió: “Sé bueno, Alfanhuí, hijo mío; vuelve con tu madre. . .; yo me voy al reino de lo blanco, donde todos los colores se hacen uno. . .” Yo lloraba por primera vez en mi vida. . .; sentí en mi cuello la caricia de una mano crispada que se cerraba lentamente. El puño se cerró con muchísima fuerza, pillando un mechón de mi pelo. Al soltarlo, se me arrancaron unos cuantos cabellos, que quedaron prendidos entre los dedos. . . del muerto.

Yo enterraba a mi maestro. . . A la noche, me eché a dormir. . . Salió una hermosa luna. . . La culebra de plata se desperezó lentamente y se desenredó de mi muñeca. . . para tomar la luna. Al despertar, busqué la culebra, la moneda. . . y el lagarto. . ., y todo me volvió a la memoria. La culebra estaba otra vez enroscada en mi muñeca. Caminando, a la tercera noche llegaba a la casa de mi madre. Dormía la casa con un respirar silencioso. . .; las carcomas enredaban en el alero. . .; vi una puerta iluminada, al fondo del pasillo. . .; allí mi madre. . . estaba limpiando lentejas. Me sentaba junto a ella y le contaba mi historia mientras escribía mi nombre con los palitos, las semillas y las piedrecitas que ella iba quitando de las lentejas. . .: “Madre, llámame Alfanhuí”. . . Reconocí el rechinar de las vigas de la cocina, los hormigueros de las baldosas, las saltaduras del mármol. . ., la gota del grifo de latón, los pucheros y las cacerolas con sus abolladuras. . .; recordé el olor monótono de los guisos de mi madre. . . Corría alguna tijereta por las sartenes, colgadas en las paredes. Y todos los ruidos de la cocina componían como un hurgar de carcomas que subía. . . hacia los techos oscuros. . . Me fui a la cama. . . y no vi dibujos nuevos en la oscuridad y encontré las sombras pesadas y vacías, como si tuviera los ojos vendados por un paño negro.

Cuando vino el tiempo de la siega mi madre me mandaba con los hombres para no verme languidecer. . . A la noche, volvía a casa, cenaba y me dormía. . . con los ojos embotados, como si no hubiera vis-

to nada. . . Llegó la época de la trilla y me montaba en el trillo y hacía mover los caballos a restallidos de látigo. . . gritando como un loco. . . , como si. . . quisiera correr más que. . . el viento, montado en aquella rueda de oro. . . Vino también septiembre. . . Pero yo había echado un velo sobre mis ojos y había embotado el filo de mi mirada. . . como si ninguna industria quisiera ya venírseme a la mente.

Cuando vino el invierno, me arrimaba al fuego de la chimenea. . . El fuego despertaba la frente del maestro del fondo de mi mirada. . . Noches enteras. . . Una noche de frío. . . el aire de la cocina estaba caliente, cargado y esponjoso como un aceite lleno de grumos. . . La cerrazón. . . obligaba a las cosas a un sueño turbio y obstinado. . . Miré la habitación. . . era toda gris. . . , los gatos grises, el fuego gris, como de una ceniza aceitosa, cerrada. Sólo resplandecía el aire en las rendijas, por donde entraban con fuerza los cuchillos de frío. . .

Abrí la puerta de la casa. . . Fuera había nieve. . . , vino una liebre y se paró de pinote frente a la puerta, cara a mí. . . , sentí un trallazo en los músculos y eché a correr por la nieve. . . Todo blanco. . . Yo y la liebre nos pusimos a jugar. . . , corrimos y corrimos hasta que. . . llené mis pulmones con el aire de la nieve. Recogí un brazado de leña nueva. . . y bajé a la casa. Con el rescoldo encendí esa leña, que. . . acabó dando una llama fría y metálica, con una luz clara y joven. . . Los gatos, las arañas, las carcomas, las hormigas huyeron.

Interpretación

El psiquismo que aquí sueña o ensueña ha tenido ya la experiencia de varios arquetipos, en su ambi o polivalencia. Ya puede suscitar una imagen degradada de la figura parental del maestro: éste no es atacado de pie, sino pisoteado en el suelo; huye “agarrando” la mano del discípulo onírico y quejándose varias veces de su próxima muerte. Parece “pegarse cada vez más a los terrones”, se tiende y, por fin, la psique puede elaborar la visión de su muerte, de su desaparición. Pero aún teme que ha de ser capaz de mantenerlo en su estado de inmadurez: antes de morir “el maestro” le arranca algunos cabellos: Jung considera que la onírica pérdida de cabello suele significar regresión, retorno al estado infantil más atrasado, el del recién nacido, normalmente calvo (*Psicología y alquimia*). La psique advierte que “el puño se cerró con muchísima fuerza”, aunque sólo en mínima parte logró el

despojo. Consigue enterrar, hacer desaparecer oníricamente al padre-maestro y se dispone a descansar. Entonces nota que el Anima-culebra está aún con él y que se suelta de su muñeca para tomar la luna. Deja de ser el *ouroborós* para mostrar su otra fase: es la Melusina alquímica, pertenece al grupo de “hadass o sirenas fascinadoras. . . que infatúan al viajero solitario y lo arrastran consigo” (Jung, *ibid.*).

Sin embargo, la psique parece haber adquirido discernimiento y resistencia a tal seducción. Es de notar que, al despertar, halla a Melusina, una vez más convertida en *ouroborós* —arquetipo de signo positivo—, como también halla su moneda y su lagarto de bronce. A partir de aquí, estas tres imágenes serán barridas de sus visiones.

A pesar de su relativa autonomía, la psique mira en sueños a su imagen obedeciendo la orden parental y regresando a la casa materna, donde poco tarda —otra vez marcha atrás— en pedir: “Madre, llámame Alfanhú.” Una parte de sí misma sigue fuertemente adherida al “maestro” y al *nombre* que éste, banalmente, le impuso.

Pero la casa materna presenta un aspecto sórdido que sugiere la repulsión del soñante, bajo la apariencia de una especie de ceguera: “. . . como si tuviera los ojos vendados por un paño negro”. . . , “con los ojos embotados, como si no hubiera visto nada”. . . , “había echado un velo sobre sus ojos y había embotado el filo de su mirada”. La mitología clásica suele atribuir al invidente poderes de videncia interior, espiritual (Tiresias. . . , Edipo mismo después de su desgracia. . .): esta “ciega” psique soñante abre los ojos al trillo de la siega y descubre que es, entre las espigas doradas, una “rueda de oro”, gracias a la cual recupera vista y voz. Este círculo radiado tiene el valor de un poderoso arquetipo. “Representa un patrón de orden que deshace el caos psíquico, ya que cada contenido entra en su lugar y el todo queda integrado por el círculo protector” (Jung, *Memorias*. . .). Basta, pues, en este caso, tal visión —la de un mandala de oro— para equilibrar a la psique de tal modo que le aparezca ya como gravemente negativa la gris cerrazón de la casa materna: “. . . era toda gris. . . , el fuego [que hace poco aún le traía la imagen del maestro] también gris, como una ceniza aceitosa, cerrada”. La brusca apertura “de par en par” hacia la blancura de la nieve y el “animal ayudante” o compañero, la carrera veloz y lúdica, el hallazgo de la leña nueva y de la llama nueva —“fría y metálica. . . clara y joven”— que ésta produce, dan a esta ensoñación un final muy positivo para la psique que sueña: ahora va a empezar su verdadera *peregrinatio*. Sus viajes anteriores han tenido un objetivo externo o externa-

mente provocado: hacerse oficial disecador, obedecer la orden del maestro. . . Luego lo hallaremos en “Madrid”, en la “sierra [de Guadarrama]”, en “Moraleja”, en “Palencia”, en. . ., sin más intento que el *opus*, la obra de su integración personal.

Se cuentan viajes “alquímicos” del fabuloso Hermes Trismegisto, y muchos alquimistas históricos o cuasi-históricos relatan sus “viajes correspondientes, como los de Osiris, los trabajos de Hércules, los viajes de Enoch y la *peregrinatio* a los cuatro cuartos de Miguel Maier [siglos XVI-XVII], aunque es más probable que Maier haya imaginado el *opus* como un vagabundeo u odisea, o como la travesía de los Argonautas en busca del *aureum vellus*” (Jung, *ibid*).⁶⁴

Ensoñación sexta: la niña y la Sombra

Me encontraba en Madrid. Era yo, pero mi apariencia externa estaba como desdoblada en la mía propia y la de un títere grotesco que reía con una *risa grande y escueta como una raja de sandía*.⁶⁵ Se llamaba Zana, pero era yo. *Era un hombre guapito y risueño, flaco y con los hombros anchos y angulosos. . ., se reía de todo. Tenía una voz anti-pática como un quebrarse de cañas secas; hablaba más que nadie. . . Yo lo miraba, pero él era yo. La niña de un frutero se enamoró de él y le regalaba albaricoques y ciruelas. . . Zana guardaba los pipos para hacerle creer que la quería. La niña lloraba cuando pasaban días sin que él fuera por su calle. Un día la llevó de paseo. La niña. . . con sus labios de membrillo, sin sangre todavía, besó ingenuamente aquella risa de sandía rachada. Volvió a casa llorando y, sin decir nada a nadie, se murió de amargura. . . Y Zana era yo.*

De pronto él —que era yo— me preguntaba: “¿Qué haces tú aquí, niño pálido?” *Me miraba. . . y yo no contestaba. “¿Cómo te llamas?” “Alfanhuí.” “¿Y qué más?” “Sólo Alfanhuí” . . . “¿Tienes oficio?” “Oficial disecador” . . . “Yo también tuve oficio y me can-*

⁶⁴ En realidad, Maier fue de Alemania a África en busca del mercurio y del ave fénix.

⁶⁵ Tales desdoblamientos de la propia imagen son frecuentes en los sueños, sobre todo cuando representan diversas etapas de la vida del que sueña. Pero las más importantes y dinámicas se dan en soñantes avezados, ya capaces de aceptar facetas de su personalidad que la “persona” —término junguiano para el superyó de Freud— mantenía, por vergonzosas o reprobables, sumergidas en el inconsciente.

sé. . . La vida es una risa. . . Pareces mustio, tú. ¿Qué haces tan serio? . . . Pero eres simpático. ¿Qué buscas?” “Una pensión.” “La mía. . . Yo te llevo. Dame la mano, niño pálido, vamos a ser amigos. . .” Un mono, que estaba. . . atado con una cadenita, coreaba las frases de. . . Zana.

Zana dormía en una pensión donde no paraba nadie. . ., una casa triangular. . . La puerta tenía forma de romboide y una mirilla redonda de latón dorado [que] cuando estaba abierta figuraba como una cruz de malta. . . En medio de la casa había un cuarto principal con una mesa cuadrada. . . En medio de esta mesa estaba. . . el aceite-vinagre. . . de esos que parecen dos alambiques cruzados. . . como si fuera lo más importante de la casa. . .

Doña Tere. . . la patrona. . ., una noche en que. . . Zana no volvía. . ., me dijo que tuviera cuidado con él: “No es tipo para usted.” Pero Zana solía decirme: “¡Alfanhuí, niño pálido!, la gente es necia y ridícula. Tú me gustas porque eres como yo.” Y me enseñaba Madrid.

Interpretación

Zana, a medio camino entre lo humano y lo inhumano, tiene características próximas a las de la figura de Ka, elemento de un sueño junguiano del que ya he hablado. Jung precisa: “Ka, del lado opuesto [al Viejo Sabio], era. . . como el Anthroparion de la alquimia griega, con la que en esa época yo no estaba familiarizado” (*Memorias. . .*). En nota al pie, Aniela Jaffé aclara: “El Anthroparion es un hombre menudo. . . Al grupo que lo incluye pertenecen los gnomos, los dáctilos de la antigüedad clásica y los homúnculos de los alquimistas.” Todas estas figuras disminuidas y oscuras se relacionan con el arquetipo de la Sombra. En este sueño, además, Zana es ostensiblemente el doble de la imagen del soñante y puede, con verdad, decirle: “Tú. . . eres como yo. . ., vamos a ser amigos. . ., dame la mano.” Oníricamente, la psique, de la mano de su Sombra, va a albergarse en esa “pensión donde no paraba nadie”, casa que ya no es parental (aunque asome, inocua y fugaz, la figura materna: Doña Tere) y que reúne algunas de las características que Jung considera precursoras de la aparición del *Selbst*. Dice: “El *Selbst* está tan alejado de la conciencia que sólo parcialmente puede expresarse en figuras humanas; más adelante utiliza símbolos objetivos o abstractos. . ., zoomorfos. . ., botánicos: por regla gene-

ral, flores (loto y rosa); éstas realizan la transición que llega a *las figuras geométricas. . .*” (“Psicología de la figura de Cora”) [cursivas mías]. La pensión vacía, el ámbito que únicamente hospeda y junta al soñante con su doble, a la psique con su Sombra, es triangular, tiene puerta romboidal con mirilla *redonda y dorada*, que abierta figura una *cruz*; tiene *en el centro* un cuarto principal, que *en su centro* tiene una mesa cuadrada, la cual, a su vez, “*en medio*” tiene algo como “dos alambiques cruzados”. Aún estamos muy lejos de las figuras concéntricas, rotundas y cuadripartitas de los mandalas, pero al menos aparecen como importantes los centros de cada figura y la cruz que, a su vez, es el centro de todo mandala cuaternario. Por otra parte, la identificación Zana-Sombra está subrayada por el hecho de que un mono (figura aún más contrahecha y negativa) coreaba todas sus frases.⁶⁶

Pero el aspecto más importante de este sueño es la aparición del Anima bajo una forma totalmente nueva: ni madre, ni araña-pulpo, ni culebra-Melusina seductora; aquí toma su forma quizás más típica. Dice Karóly Kerényi: “Las diosas virginales [y por tanto los mitologemas o arquetipos correspondientes] son características de la religión griega, más aún que los niños divinos. . . ; su naturaleza no puede expresarse mejor que por la denominación de Cora, es decir, virgen” (“La doncella divina”). Este mitólogo subraya la juventud de tal figura al indicar que hacia el fin de la antigüedad se interpretaba su nombre (*kore* en griego) como una forma femenina de *koros*, retoño vegetal (*ibid.*). En cuanto a Jung, en diversas partes de su obra señala que el Anima, con frecuencia, aparece en una figura extremadamente joven, casi niña. En “Psicología de la figura de Cora”, precisa: “Un hombre infantil posee, por regla general, una figura de Anima maternal; para el adulto, será una mujer joven; el ‘demasiado viejo’ [hombre maduro] estará compensado por la imagen de una jovencita, muchas veces aun de una niña.” Éste parece ser el caso de nuestro analizando, quien ha quemado etapas para llegar al mitologema de esa “niña de un frutero” que “con sus labios de membrillo, sin sangre todavía” entrega su vida en un beso. . . La desea, la besa y la traiciona la propia psique, en su doble Zana-Sombra. En todo caso, esa psique teme aún y el temor propicia que el Anima “muera”, es decir, desaparezca de la visión.

⁶⁶ “Mono de Dios” es llamado, alquimicamente, el espíritu del mal, y San Agustín coincide al llamarlo *simia Dei*.

Ensoñación séptima: la casa blanca y dorada

Yo estaba en un arrabal antiguo y postrero, sobre una calle. . . molida al paso de los carros. . . , se veía una tapia alta y tostada. . . con un portalón muy grande y desvencijado que daba paso a un patio. . . rodeado de altos cobertizos oscuros. Entre carros viejos. . . , vigas llenas de telarañas. . . , señales de fuego y un montón de trapos, llegaba yo a una casa de vecindad. . . Después de esa casa. . . una cancela. Daba a un pasadizo estrecho que desembocaba en un jardín con muchas flores. . . blancas. . . En medio de todo esto había un cenador de mármol. . . y un viejo cedro altísimo y umbroso. Era el jardín de una casa, pero la puerta estaba tapada por una inmensa enramada que cubría la escalinata. . . y se montaba sobre el techo. . . ; los gruesos tallos. . . se retorcían y entrelazaban, agarrándose con todas sus fuerzas a cuanto iban encontrando. . . Yo trepé. . . y me interné en la enredadera. . . Debajo de mí no había nada más que ramas y un vacío oscuro. . . Yo me iba hundiendo. . . ; algunos momentos me parecía que los tallos se estrechaban y querían apretarme y ahogarme en su maraña. Por fin. . . los últimos hilos de la enredadera bajaban, como cuerdas, dentro de la casa. . . Llegué al suelo. . . ; tan sólo se veía una vaga mancha de luz: era una chimenea. . . Encendí una cerilla. Apareció una habitación grande como un salón, pero vacía. Las puertas eran blancas con filetes dorados. La chimenea era de mármol. Todo era blanco y oscuro. Con otra cerilla pasé a otra habitación más grande, que también tenía chimenea. Sobre la chimenea había un espejo y dos candelabros. . . Encendí todas las velas. También el marco del espejo era blanco con ribetes dorados. Me miré en él. . . : “¡Qué antiguo soy!”, me dije, y sonreí. Luego me alejé del espejo todo lo que pude y me miré de nuevo, allá al fondo. Desde allí me hice un saludo con la mano: “¡Alfanhuí, qué antiguo eres!”, volví a decir bromeando. Sonreí otra vez de muy buena gana y tomé uno de los candelabros. . . En la tercera habitación. . . sobre la chimenea había un libro traspasado de carcomas. . . Abrí la primera página, pero no me quedé con él. Pasé al otro salón. . . ; había un clavicordio. Blanco con ribetes dorados. . . Abrí la tapadera. . . Miré. El clavicordio era una colmena. Parecía todo de oro. Las abejas trabajaban. . . Por debajo del arpa había un enorme depósito de miel. . . Esta miel se salía por los resquicios. . . y colgaba en hilos, como la orla de un chal. Yo estuve mucho tiempo contemplando. . . todo aquel oro oculto que había descubrier-

to. . . *Volví a trepar por la enredadera y salí al jardín. La luz de la tarde me aturdió; estaba como olvidado.*

En medio del jardín había una niña de unos siete años. . . Jugaba a moldear tierra húmeda. . . Cuando me vio. . . salir de la enredadera se levantó y me miró de arriba abajo. . . Luego me preguntó. . . : “¿Eres el caballero Zarambel?”

Interpretación

Este ensueño reitera motivos de muchos cuentos folklóricos:⁶⁷ el del tesoro u objeto precioso al cual es difícil acceder, el de la mansión abandonada y el del bosque o matorral mágico que es preciso cruzar. Inicialmente, el soñante se mira recorriendo un sitio degradado y vulgar, ése que, según la alquimia, puede ser el escondite insospechado de la piedra filosofal. Dice Jung: “Es difícil encontrar el *lapis* [piedra] porque aparenta ser la más común de todas las cosas, que es posible encontrar en cualquier parte” (“La integración de la personalidad”). Pero este psiquismo en busca de su integración sigue su tránsito por tal lugar hasta el arquetípico *pasadizo estrecho* que, al fin, desemboca en el también arquetípico *jardín florido*. Ciertamente éste no posee en el centro la fuente salutarifera, pero sí un cenador *de mármol* y un *cedro altísimo y umbroso*. Si tomamos en cuenta que el mármol va a encontrarse *cuatro* veces más (en cada chimenea de cada una de las *cuatro* habitaciones de la casa), podemos decir que el soñante tiene al menos un atisbo de la misteriosa Piedra, llamada *exilis et vilis* (insignificante y vil) como materia prima, pero también *Filius sapientiae* (hijo de la sabiduría) en su apoteosis final y simbólica de la totalidad del

⁶⁷ Como expresé en la introducción a este ensayo, von Franz opina que tales cuentos son más y mejor psicoanalizables que el mito, dado que — si se les toma lo más cerca posible de su raíz popular — están menos mediatizados culturalmente. Menos, desde luego, que el Edipo freudiano, tomado de la tragedia de Sófocles, obra elaborada dentro de la convención artística.

En otro aspecto, he de reconocer que Vladimir Propp me ha provisto de muy hermosos y utilizables mitologemas. Su tesis materialista asienta que “la causa de la unidad de composición del cuento no debe buscarse en ciertas particularidades de la psiquis humana, ni en una particularidad de la creación artística, sino que está en la realidad histórica del pasado”. Tal tesis no me ha impedido hermanar muchos de sus hallazgos con los de Jung, el “místico” de la psicología; Bachelard, el “metafísico” de la poesía; Kerényi, el mitólogo, y Eliade, en lo que éste tiene de poeta y de mitólogo psicologista.

ser. En cuanto al cedro, nos remite al árbol cósmico, al poste central que une lo bajo con lo alto, según los pueblos primitivos y, más cerca de nosotros, al *kedros thaumastés*, al cedro milagroso de los griegos antiguos. El *arbor philosophica* es también un símbolo del proceso alquímico y, por tanto, del junguiano “proceso de individuación”. En diversas estampas alquímicas aparece como tal, mostrando, de abajo hacia arriba, las fases del proceso y coronado por el *Lapis*.

La entrada a la casa está oculta por una enredadera de características devoradoras y serpentinadas: “algunos momentos parecía que los tallos se estrechaban y querían apretarlo y ahogarlo en su maraña”. Pero, finalmente, el soñante se halla dentro de la casa. Ni refugio parental, ni recinto que lo enfrente con su Sombra, esta “casa, en su totalidad, es un símbolo del hombre mismo y de su estado interno y externo” (E. Weileman, *El mundo de los sueños*). La psique soñante va a enfrentarse consigo misma, tal como le es posible hacerlo en este estadio de su evolución. En estos casos simbólicos, “el hecho de que mencione regularmente las habitaciones indica que el héroe descubre algo insólito y extraordinario en su existencia” (Propp, ob. cit.). Tal es el caso en este importante sueño, uno de esos que pueden, con verdad, llamarse terapéuticos. Cuatro grandes salones vacíos y oscuros con sendas chimeneas de mármol: ausencias del fuego de las “historias” o del *Entendimiento*. La primera estancia, iluminada apenas por una cerilla; la segunda, por todas las velas de dos candelabros; la tercera, por un candelabro solo; la cuarta, por lo mismo que contiene: *todo aquel oro oculto*. . . En la segunda estancia, un espejo, objeto que, según el psicoanálisis freudiano, representa “un intento de hacerse una idea clara de sí mismo” (Weileman, *loc. cit.*). Y Jung, al relatar el sueño de un paciente, transmite la vivencia directa de este psicograma: “Siempre que me siento así, como una imagen en un espejo, sé que estoy a una conmigo mismo” (*Psicología y alquimia*).

En el caso de nuestro soñante, ocurre uno de los fenómenos más trascendentales para su psique en evolución. Se trata de ese “sueño dentro del sueño” que se da en estados liminares (duermevela) y que suele traer vivísimas revelaciones. Hablé de esto al comentar los sueños de Juan Ruiz; aquí baste con decir que el soñante mira su imagen, siempre infantil, duplicada en el espejo dos veces. La primera basta para hacerle reconocer el arquetipo del Niño (“¡Qué antiguo soy!, se dijo”), y sonreír ante el hallazgo. La segunda vez, es mayor la parte consciente en ese estado liminar entre sueño y vigilia: la psique toma distancia, “allá, al fondo” y, usando la segunda persona, el sa-

ludo manual y *la voz alta*,⁶⁸ se despide de lo que en su imagen hay aún de pegadizo e inmaduro: el nombre, “Alfanhuí”, el que hace poco defendía como suyo propio, el que quería que le fuese dado (por su madre), el que ella misma se da al dialogar con su Sombra (Zana). De aquí en adelante, ese nombre ya no existirá más que como requisito de la ficción narrativa. . . hasta desaparecer del todo. Esta onírica despedida del falso nombre se hace con humor —“volvió a decir bromearando”— y produce el bienestar de la progresión: “Sonrió otra vez, de muy buena gana.”

En la tercera estancia, aguarda a la psique “otro objeto lleno de misterio y de fuerza. . . , el libro encantado” (Propp, *loc. cit.*). Lo abre, pero no puede captar su mensaje; o quizá, inconscientemente, no quiere hacerlo, ya que su contenido se relaciona con estadios ya superados.⁶⁹ Se decide, pues, a pasar a la cuarta y última estancia. Ahí le espera la revelación del misterio del oro, el “tesoro difícil de encontrar” porque —conforme a la psicología junguiana— está mucho más cerca de lo que pensamos: en nuestro propio interior.

Por si fuera poca la riqueza simbólica de este ensueño, concluye con una nueva y más rica figura del Anima: niña que se aproxima a la naturaleza (la “tierra húmeda”). Kerényi —ya lo apunté— considera el mitologema de Cora-Perséfone, la doncella divina, como un “retoño vegetal”, hija de Deméter, diosa de las mieses. Jung, a su vez, tras relatar un sueño ajeno en el que un ave se convierte en “niña rubia, de unos siete años”, y nuevamente en ave con voz de niña, dice: “Este sueño caracteriza al Anima como un ser de la naturaleza, muy cerca de los elfos” (“Psicología del arquetipo de Cora”). Yo diría, más bien, cerca del “hada pequeñita” de algunos cuentos italianos⁷⁰ o de las *russalki* eslavas, sin su connotación luctuosa de doncellitas muertas antes de su boda. En todo caso, esta Anima, niña de la naturaleza, mira a la figura del soñante como ningún otro arquetipo femenino lo ha hecho y *le habla por primera vez*. Es sólo una pregunta, pero una tal pregunta que obliga a la psique a considerarse a sí misma en sus posibilidades de realización: “¿Eres el caballero Zambel?” Queda resonando esta voz que sugiere ese arquetipo que traté largamente en el capítulo dedi-

⁶⁸ La “voz alta” en los sueños (que, a veces, se traduce en articulación real) tiene diversos significados, según el contexto. En todo caso, implica un impulso onírico poderoso.

⁶⁹ Se trata de las ya mencionadas *Experiencias*. . . de Spallanzani.

⁷⁰ Ver la magna recopilación *Fiabe italiane* de Italo Calvino.

cado a José Martí: el héroe a caballo y con reluciente armadura; arquetipo de cuya virtud transformadora habla Bruno Bettelheim en *Los usos del encantamiento*. Si, como dice Bachelard, “los arquetipos son hormonas de la energía espiritual”, esta ensoñación, en su marco blanco y dorado, tiene una fuerza psíquica rara vez reunida en una sola visión. La psique soñante ha recibido del Anima uno de los impulsos más fuertes que una psique masculina puede recibir.

*Ensoñación octava: combate con la Sombra*⁷¹

Después de un día violento y sesgado, con un duro cielo de acero caía la noche de carnaval. Zana y yo nos hallábamos en dos extremos opuestos de la ciudad. . . ; sonó la hora. . . Zana comenzó a buscar a las máscaras. Subía a las casas y escogía al más triste para que se pusiera una careta y bajara a la calle, a reír y a cantar. Nadie se oponía. . . Por la otra punta, solo y decidido, avanzaba yo. Al fin. . . Zana se detuvo. Toda la comitiva se apelonó tras él. . . Zana seguía quieto, mirando al fondo de la calle. . . mi rostro blanco. . . Avanzábamos el uno hacia el otro, hasta que mi mirada. . . lo tenía clavado. . . En mis ojos amarillos. . . había ira. Agarré a Zana por los pies y comencé a sacudirlo contra la esquina de piedra. Se soltó la redonda cabezota. . . ; yo golpeaba con furia y. . . Zana se destrozaba en astillas. . . Un sereno venía corriendo: “. . . ¡Eh!, ¿qué jaleo es éste?” “Nada, yo.” “¿Qué es eso?” “Ya lo ve, astillas y trapos.” Y yo lo empujaba. . . hacia la boca de la alcantarilla. . .

Luego, abrí los ojos a la ceguera. Fue en un principio roja. . . “No creía que. . . Zana tuviera sangre”. . . ; una fiebre me subía por el cuerpo. . . ; me aguzaba las manos e iba a dolerme en las yemas de los dedos. . . ; se me afilaban y se me alargaban. . . Y al tocar, me dolían. . . Las paredes eran rascadores de cerillas que querían encenderme las puntas de los largos dedos, hinchados de fiebre. Me las llevaba a la boca para apagarlas y. . . sabían a sangre. . . ; no encontraba salida en aquellas calles. . . Y los aleros bajaban a herirme las sienes y la frente. . . “No creía que. . . Zana tuviera sangre.” Las manos eran ahora mis sentidos y se me habían hecho grandes y sensibles. Tan sensibles como era mi afán de huir y de orientarme, de mudar de

⁷¹ Un escrito junguiano que lleva este título, escrito en 1946, está recogido en *Civilización en transición*.

andanza, de no quedarme donde había muerto a. . . Zana. . . “Buscaré el río, y al otro lado del río está el campo”. . . “Podría descansar, podría resignarme a no huir. . . Pero es preciso salir”. . . La ciudad era interminable y nunca llegaba a tocar el río. Pensé subir a las azoteas para respirar. . . Escalé, me sentí arriba. . . Las azoteas se hacían, poco a poco, más iguales y menos confusas. . . ; mis manos empequeñecían. . . y no me dolían tanto. . . ; las azoteas se volvían grandes y llanas. . . ; empecé a ver vagamente. . . ; me incliné a tocar el suelo y cogí tierra en las manos. No eran ya azoteas, sino parcelas de labor. Había salido de la ciudad por el camino alto. . . ; me detuve y comencé a ver. Amanecía. . . Me tendí boca abajo sobre la tierra y descansé.

Interpretación

En este ensueño, la psique procede como, por desgracia, no es infrecuente: conforme al poderoso impulso de los arquetipos del sueño anterior, se siente capaz de sofocar “ese lado oscuro” de sí misma, de atacar a la Sombra, a quien ya reconoce claramente. Exagerando el impulso, se lanza a destruirla, ignorando que “si las tendencias reprimidas fueran obvia y totalmente perversas, no habría problema; pero la Sombra es meramente algo inferior, arcaico y torpe, no completamente malo. Incluso posee cualidades primitivas o infantiles que podrían, en cierto modo, vitalizar y embellecer la existencia humana” (J. Jacobi, ob. cit.). Y Jung enfatiza: “Los arquetipos todos son fuerzas vitales que exigen ser tomados en serio. . . ; desafiarlos tiene como consecuencia esos ‘peligros del alma’ tan bien conocidos por la psicología de los pueblos primitivos” (“Psicología del arquetipo del Niño”). El carnaval mismo que aparece en esta visión es simbólico: los carnavales medievales, reprimidos por las civilizaciones cristianas, eran válvulas de escape colectivas y benéficas. Zana simboliza, en lo individual, lo que entonces representaban la risa y la orgía carnavalescas. Todos los psicólogos junguianos están acordes en que el arquetipo de la Sombra es el que presenta más escollos en la vía de la “individuación”: o el temor al enfrentamiento lleva a una estatización que, casi siempre, degenera en regresión; o el celo excesivo, con su impulso ciegamente autodestructivo, puede poner en serio peligro el equilibrio mental y emocional. Éste es el caso de nuestro soñante, afligido por una ceguera que si al abrigo de la casa materna se anunció como gris y

monótona, ahora es roja y sangrienta. Propp recoge el motivo: “El cuento maravilloso ha conservado algunas huellas de la ceguera del héroe, como reminiscencia de ritos iniciáticos [vendar, sellar los ojos]: a la visión verdadera precede la ceguera artificial” (ob. cit.). Pero es Paul Ricoeur quien mejor aborda el problema comentando, precisamente, el mito de Edipo en su doble hermenéutica: Edipo es el niño entregado a una muerte de la que es secretamente librado. Así llega a cumplir, en la ignorancia, su destino criminal e incestuoso (matar a su padre y casarse con su madre), por lo cual se autocastiga arrancándose los ojos. Esta primera versión está presidida por la Esfinge, como símbolo del enigma del sexo y del nacimiento humano. Pero hay una segunda interpretación, igualmente válida: Edipo trae “desde la cuna” la señal física del Niño predestinado; su nombre significa: “pie hinchado”, marca que le dejaron los garfios de los cuales, recién nacido, fue colgado. Este predestinado llega a la edad adulta para descifrar el enigma de la Esfinge y así destruirla, para llegar a ser rey y para perseguir y castigar, en sí mismo, al asesino de su padre. Esta segunda versión está presidida por el loco ciego Tiresias, que es el símbolo de la verdad. De las dos lecturas de Sófocles que propone Ricoeur, la primera⁷² es el *drama del incesto*; la segunda, el *drama de la verdad*. (Cfr. “El conflicto de las hermenéuticas”.)

Tal ocurre con la psique cuya evolución onírica venimos siguiendo: la roja ceguera es condición para llegar a conocer, tras las etapas aún necesarias, la verdad. Respecto a esas manos que ya no tocan, que sólo tantean al azar, que se hipersensibilizan y metamorfosean dolorosamente, esas manos que saben a sangre, a la sangre del soñante y de la Sombra por él “destruida”, constituyen —me permitiré decirlo— uno de los mayores aciertos de esta literatura onírica. Su simbolismo está claro: como los ojos, primero han de perder, con dolor, sus facultades normales para llegar al acrecentamiento de las mismas: “a una especie de exosmosis del organismo individual. . . incluso, con ello, a una promesa de éxtasis” (Jean Brun, *La mano y el espíritu*). Así, poco a poco, estas manos oníricas van perdiendo sus tentáculos y su hiperestesia; la psique “coge tierra” del campo en ellas, y sólo entonces puede descansar. En esta especie de *Beatus ille* de las manos, la doble sangre mezclada se hace una: la psique y su Sombra —que en realidad, no ha muerto— son ya “hermanos de sangre”.

⁷² Adoptada, con exclusividad, por Freud y sus seguidores.

Ensoñación novena: la montaña

Caminaba yo por la tierra de seco hacia la montaña, [y] desde lo alto. . . oía cada vez más lejanas las voces de los trashumantes, que se perdían montaña abajo. Pero no quise desandar mi camino y giré malamente hacia. . . un paso alto. . . , callejón de viento. . . Avanzaba a la luz de los relámpagos. . . y traspuse hacia el septentrión. . . , tenía frío. . . febrero se me acabó. . . aterido de frío por la montaña. . . Aquellos habían sido mis peores días, cuando andaba mendigo y huido por la montaña. . . Y se me vino marzo, junto a una lumbre donde paré, de limosna, quince días. . . La niña del serrano, que tendría unos diez años, encendía el fuego y soplabla. . . ; yo había contado largas historias. . . Cuando llegó el día de marcharme. . . me levanté de madrugada [y] salí a la puerta a mirar el día. La niña se puso a mi lado. En el umbral. . . oí su voz por primera vez, porque no había dicho palabra en aquel tiempo: “Oye, yo sé muy bien tus historias; cuando nadie se acuerde las sabré yo sola y no se las contaré a nadie”. . . . La miré un momento y le pregunté: “¿Cómo te llamas?” “Urraca.” “Yo tampoco olvidaré tu nombre.” La niña. . . salió corriendo hacia el huerto que estaba en un alto. . . y que tenía una fuente y una encina. Tenía una voz. . . como los corderos de la montaña. Saludé con la mano y me fui. A la tarde, el camino entraba en campo nevado. . .

Interpretación

La ascensión a la montaña es símbolo universal que no necesitaría comentario, de no ser por su acentuadísimo simbolismo alquímico. En incontables estampas aparece como arquetipo del *opus*, desde sus estadios inferiores hasta su coronación, diversamente representada.

Tras la dolorosa experiencia anterior, el soñante se halla inmerso en una auténtica pesadilla: esfuerzo ascensional que no parece conducir a ninguna parte, frío, viento, relámpagos, caos interno y externo, como si todo su esfuerzo se hubiera perdido. De pronto, “una lumbre, donde paré, de limosna. . .” Una figura de Anima-niña es la encargada de encender y mantener este fuego, junto al cual el soñante cuenta, durante largos días, “largas historias”. Ésta es la coyuntura para analizar el significado de esas *historias dependientes del fuego*. Sin fuego material no hay proceso alquímico material, que busca la aparición del codiciado objeto material (oro, panacea, agua de la vida. . .). Sin fuego místico —quizá también material, dada la calidad fascinante e

inspiradora de este elemento— no hay “historias”, es decir, filosofía alquímica, que persigue la perfección del espíritu. Ya Hermes Trismegisto le atribuye la denominación de “Palabra filosófica” y, mucho más tarde, un discípulo de Paracelso la llamará “*Philosophia meditativa*”, la cual sólo puede ser alcanzada por “revelación divina, o a través de la enseñanza de un iniciado”, como explica el alquimista Petrus Bonus (*apud Jung, Psicología y alquimia*, cursivas mías). Muchos otros testimonios de la alquimia precristiana y cristiana podría aducir, pero eludo fárragos y me permito citar al propio Sánchez Ferlosio, en el texto que comento: cuando, en el penúltimo capítulo, Alfanhú —ahora sí con su nombre y entidad novelescos— es mancebo de una herboristería, “pensaba. . . en los *nombres* de las hierbas. . . como buscando en ellos el sonido de *viejas historias* y lo que cada planta. . . *había dicho en la vida y en el corazón de los hombres*” [cursivas mías]. Las “historias” son, pues, símbolo de sabiduría vital y cordial, de “entendimiento” o “significado” en sentido junguiano.

La psique que analizo se proyecta en su imagen que cumple la parte más ardua de su *peregrinatio* y que, contra toda incitación contraria (“oía. . . las voces de los trashumantes, que se perdían montaña abajo. Pero. . . no quiso desandar su camino. . .”), llega a la cima. El sueño sigue siendo pesadilla (“. . .sus peores días. . ., mendigo y huido. . ., de limosna. . ., aterido de frío. . .”). Sin embargo, ha llevado a cabo su más difícil empresa. “El motivo de las ‘empresas difíciles’ es uno de los más difundidos en el cuento maravilloso. . .; por empresas difíciles se entenderán aquí únicamente las que tienen relación con la petición de matrimonio” (Propp. ob. cit.). La psique, pues, no sólo puede mirarse como un iniciado que trasmite en “largas historias” el “entendimiento” del proceso de integración, sino como un “artifex”, un alquimista con su propia y única *soror mystica*, la cual no sólo alimenta su fuego y propicia sus “historias”, sino que se une a él en místico matrimonio. En efecto, esta Anima —niña también de la naturaleza, cuyo lugar propio es el simbólico huerto puesto en lo alto y con los no menos simbólicos fuente y árbol centrales— “se puso a su lado”.

Aquí me es preciso recordar que la “voz en sueños” tiene gran eficacia y, sobre todo, que *el Nombre es también un elemento arquetípico*: en ciertas visiones contemporáneas —como en las mentalidades primitivas— tiene una relación *sustancial y real* con el objeto o persona que designa. Aquí, la imagen del Anima no sólo “se pone al lado”

de la psique, sino que entrega, a ella sola, su voz —una voz “como los corderos de la montaña”— y su *nombre*. La psique corresponde a esa entrega: “Yo tampoco olvidaré tu nombre.” Esta *coniunctio*, este matrimonio en la cima de una montaña constituye, a su vez, un arquetipo que tiene múltiples precedentes en estampas y textos alquímicos y que suele ocurrir, en formas diversas, en los sueños. En éste, la imagen del Anima tiene verbalmente el mismo sentido que gráfica y bellamente representan muchas de dichas estampas: aparece, siempre al lado del *artifex*, con un dedo en los labios o con la llave del *opus* en la mano, para indicar que es la guardiana del secreto. “El Anima tiene relaciones ocultas con los secretos” (Jung, “Psicología del arquetipo de Cora”); en este sueño, la imagen femenina dice: “. . .yo sé muy bien tus historias; cuando nadie se acuerde las sabré yo sola y no se las contaré a nadie”. Es la esposa y la *soror mystica*.⁷³ El soñante ha conseguido la integración con el arquetipo del Anima, uno de los logros más decisivos para una psique masculina. Hay más aún: para Jung, el Anima es “la personificación [onírica] de la naturaleza femenina del inconsciente de un hombre. . . Esta bisexualidad psíquica es un reflejo del hecho biológico de que es el mayor número de genes masculinos lo que determina su sexo. El menor número de genes contrasexuales parecen producir una disposición contrasexual correspondiente, que usualmente permanece inconsciente [pero que se manifiesta] en las irracionalidades *del sentimiento* del hombre. . . Como regulador de la conducta [masculina, el Anima] es uno de los arquetipos más influyentes” (*Memorias*. . .). Sobre lo cual comenta Bachelard: “Para que no haya confusión con las realidades de la psicología superficial, C.G. Jung tuvo la feliz idea de poner lo masculino y lo femenino de las profundidades [psíquicas] bajo el doble signo de dos sustantivos latinos: *animus* y *anima*. [De un hombre a otro] las síntesis de *animus* y *anima* son diferentes, pero esas síntesis se oponen precisamente porque están todas bajo el signo de la síntesis esencial, la síntesis de más largo alcance, que reúne en un mismo arcano las potencias de *Animus* y de *Anima*” (*Poética de la ensoñación*).⁷⁴ En el en-

⁷³ Recordemos que la criada-*soror* fue enterrada bajo el rubro de “abnegada y silenciosa”.

⁷⁴ Y, como siempre, aparece Bachelard, el humorista: “El *animus* lee poco; el *anima* lee mucho. A veces mi *animus* me reprende por haber leído demasiado. Leer. . ., siempre leer. . ., dulce pasión del *anima*. Pero cuando [se trata] de hacer un libro, es el *animus* el que se pone al trabajo. . .: duro oficio, el de escribir un libro. Se siente uno tentado a limitarse a soñarlo.”

sueño recién analizado, la psique soñante no sólo ha logrado la integración con el arquetipo del Anima, como adulta y sana disposición a la unión con una mujer elegida; también ha encontrado ese “regulador” interno de sus potencialidades masculinas y femeninas.

Tomemos en cuenta, sin embargo, que la imagen del soñante se reserva su *nombre*. Perdido el anterior, artificial y pegadizo, quizá aún no conoce el verdadero.

Ensoñación décima: el gigante del bosque

Era un bosque rojo. Los troncos gruesos, de un rojo cereza y las copas de un verde brillante y oscuro. . . Ese fondo de troncos rojos daba al sotobosque una luz alegre y extraña. . . ; en medio de la mañana. . . componíase una alegría de colores como yo no había jamás conocido en otras primaveras. . . Vi a lo lejos. . . un hombre grande, que alcanzaba con su cabeza a las copas. . . Me acerqué a él. . . Era tuerto, pero aquel ojo estaba lleno de luz y de bondad. . . “¿Qué haces?” le pregunté. “Estaba cortando unas ramas para mi fuego.” “¿Vives solo?” “Sí”. “Entonces, si quieres, me quedaré hoy para hacerte compañía.” El hombre se puso muy contento. . . Tenía un tesoro que le habían dejado sus padres; eran dos grandes colmillos de marfil y dos bolas de marfil del tamaño de sandías. . . “Era un verdadero tesoro porque no se podía vender. . . Tesoro es lo que vale tanto que no vale nada. Sí, él podía vender. . . a peso de marfil, pero el tesoro se perdería, vendería tan sólo marfil. . . En eso está el tesoro, en que no se puede vender. . .” El hombrón paró de hablar y puso su ojo en lo lejano. . . En el ojo. . . estaban. . . el rojo cercano y una lejana. . . claridad. Cuando vino la noche, él y yo hicimos fuego. . . ; había dos brazados en la cabaña; uno para el hombre, y el otro, para mí. Con los dos brazados hicimos un solo montón y le pegamos fuego. Y hablamos. . . y hablamos. . . ; nos contamos nuestras historias. . . A la mañana, yo apreté la mano del gigante y nos miramos de corazón. . . Eché a andar. . . ; salí del bosque rojo. . .

Interpretación

El gigante, como símbolo onírico, suele representar a una figura paterna engrandecida por el temor o la admiración. Pero en este caso, la

igualdad profunda entre la psique y el símbolo es obvia. Podría decirse que la primera se sueña a sí misma como duplicada: engrandecida, pero no “inflada”,⁷⁵ dado el grado de madurez que ya ha conquistado. Elemento arquetípico positivo es “el tesoro” —parcialmente el *rotundum* alquímico— o, tal vez, en su totalidad, el *lapis*, ambos correspondientes a etapa avanzada del *opus*.⁷⁶ Positivo también es el color rojo o *rubedo*, que ya se encamina a la *citrititas*, el amarillo del oro filosofal. En cuanto al arquetipo gigantesco y la imagen de la psique juntando sus brazos para hacer una sola fogata y contarse mutuamente sus historias, no constituyen más que una intensificación de esa plenitud de “entendimiento” y “significado” que esta ensoñación revela. El ojo único del gigante hace de él —como del gallo de la veleta— un Viejo Sabio, un cíclope que mira y conoce cuanto hay a su alrededor. La imagen del soñante —infantil como sigue siendo externamente— está ya, en profundidad, a la par con el dueño de tal sabiduría.

*Ensoñación undécima: la maga*⁷⁷

En Moraleja, *mi abuela. . . paterna. . . vivía en un segundo piso al que se entraba por un patio. El patio estaba separado de la calle por una tapia y una portona y cercado de casas, por los otros tres lados. . . La abuela no salía nunca pero todos iban a visitarla. . .; me recibió en el descansillo. . . y me miró mientras yo subía la escalera. Cuando llegué arriba. . . se apartó y me dijo: “Pasa.” Luego entró ella y cerró la puerta tras de sí. . . El cuarto era de techo bajo, con un encalado muy viejo y lleno de liquen. . . El lecho era de madera oscura. . .; la abuela tenía una mecedora. . . En el medio del cuarto había*

⁷⁵ La “inflación” de Jung equivaldría al mejor conocido narcisismo. “Produce un sentido exagerado de la propia importancia y está usualmente compensado por sentimientos de inferioridad” (*Memorias. . .*).

⁷⁶ Quizá sea éste el momento de decir, en palabras de Jung, que “lo que los antiguos filósofos entendían por *lapis* no ha quedado claro. Esta pregunta podría contestarse satisfactoriamente, sólo cuando supiéramos exactamente qué contenido inconsciente era el que estaban proyectando”. Igual cosa puede decirse, también en palabras suyas, del *opus*: “No de balde la alquimia se constituyó a sí misma como un ‘arte’, sintiendo —con razón— que le concernían procesos creadores que sólo pueden ser verdaderamente aprehendidos a través de la experiencia, aunque el intelecto pueda darles un nombre. Los alquimistas mismos nos previnieron: ‘Deshacéos de los libros para que no se deshagan vuestros corazones’” (Epílogo de *Psicología y alquimia*).

⁷⁷ En esta “ensoñación” me permitiré dislocar del todo partes del texto analizado, para deslindar, en forma compacta, los aspectos arquetípicos que intento realzar.

una camilla⁷⁸ y siete arcas junto a las paredes. Las arcas eran todas distintas y de distintos tamaños. . . La abuela se cerró con llave. Vestía una blusa y una saya, una mantilla y un pañuelo. . . Era todo de tela negra y tenía el olor húmedo, limpio y antiguo de las arcas. La blusa tenía, de arriba abajo, una fila de botones muy juntos y pequeños. Las mangas eran anchas y se apretaban en las muñecas. . . Desde su cintura de almedro. . ., el vuelo de la saya. . . le caía en pliegues verticales. . . Sobre su pelo blanco. . ., que no. . . peinaba nunca, llevaba el negro pañuelo y sobre los hombros la mantilla. . . “Ponte a la luz, que te vea. . . Eres pálido y sano como tu abuelo. . . ¿Querías que me muriera sin verte?” “Abuela, ahora me quedaré contigo. . . mucho tiempo. Puedo dormir abajo.” “¡Claro que te quedarás! Y dormirás aquí conmigo, en mi cama. . .; arrímate. . . Ven aquí, ponte más cerca que te toque. . . Buenas pantorrillas tienes ¡y duras!” . . . La abuela. . . tenía una carcoma⁷⁹ en la pantorrilla. La carcoma le iba comiendo el hueso y rechinaba por la noche. Pero la abuela tenía la tibia tan dura y tan seca, que la carcoma no acababa nunca. . . “Bueno, bueno, ya basta. . ., vámonos a la cama” . . . Luego apagábamos el candil y nos acostábamos. La cama era ancha, pero mi pie tropezaba a veces con el de la abuela, el cual estaba tan frío que casi daba calambre el tocarlo. Algunas noches, la abuela estaba inquieta en la cama. . . Entonces se levantaba en camisón y, sin encender la luz, se iba hacia las arcas. Sonaban las llaves que llevaba colgadas de la cintura, por debajo del camisón. . .; sonaba la cerradura. . . La abuela sacaba algo y lo pasaba a otra arca. . . Así empezaba a ir la abuela, de arca en arca, sacando y metiendo, abriendo y cerrando. . ., y cada arca tenía su luz y su nota distinta. . . Noches hubo en que la. . . abuela se levantó más de dos y más de cuatro veces y no se daba paz. . . hasta. . . los gallos del amanecer. . . “Abuela, ¿qué es lo que tienes en esas arcas?” “Lo que a ti no te importa.”

Mi abuela incubaba pollos en su regazo. Le solía venir una fiebre que le duraba veintiún días. Se sentaba en la mecedora y cubría los huevos con sus manos. . . No se movía. . . ni en el día ni en la noche, hasta que los empollaba y salían. Entonces se le acababa la fiebre, y le entraba un frío terrible y se metía en la cama. . . Poco a poco, el frío se le iba pasando y volvía a levantarse otra vez y se sentaba al brasero.

⁷⁸ Mesa pequeña y cubierta con largas faldas, bajo la cual se pone el brasero para calentarse.

⁷⁹ Insecto roedor de madera.

Aquella fiebre le entraba diez veces al año. Cuando venía la primavera, todos los niños le llevaban los huevos que encontraban en el campo. . . , y. . . sobre los quince huevos de gallina o de pato que solía incubar la abuela, se le juntaban a veces hasta cincuenta de aquellos huevos primaverales y multicolores sobre su negro regazo. . . A los veintiún días. . . la abuela empezaba a entregar los pájaros. . . ; se acordaba del huevo de cada cual y no se equivocaba nunca.

El fuego de la abuela era el brasero. Salía a encenderlo muy de mañana al descansillo de la escalera. . . ; luego lo cubría con la ceniza del día anterior que había puesto en el borde mientras se encendía el picón nuevo. Así echaba la abuela un día sobre otro y los tenía todos enhebrados en un hilo de ceniza. Y. . . la abuela. . . no se moría nunca. Cuando yo conocí el fuego de la abuela quise sacarle las historias y discurrí para ello ir echando a escondidas en la brasa. . . unas hojitas de romero. Pronto subía su olor. . . y la abuela, sin darse cuenta, empezaba a contar. . . Pero yo no quería abusar del romero, pues no se debe contar mucho en un día, porque las historias se desvirtúan. . . Y yo. . . sonreía entre labios. . . Era el suyo un brasero de picón. . . , y cuando la brasa se amortiguaba y daba poco calor, ella le hacía una cruz con la zapatilla, y yo me sorprendía al sentir el nuevo calor. . .

“Abuela, tendré que trabajar. . .” “¿Qué es lo que sabes hacer?” “Soy oficial. . . disecador”. “No. . . Eso son enredos de gente que quiere tener bichos muertos. . . , no sirve. . . Mañana bajarás con los bueyes al pasto”. . . Recibí este trabajo con alegría. . . Pero cuando vino el invierno, yo pasaba mucho frío con las alpargatas. . . “Abuela.” “¿Qué quieres?” “Necesito comprar unas botas. . . : los pies. . . con el frío. . . se quedan blancos”. “¿No eres blanco tú?, ¿no era blanco tu abuelo?” “El abuelo llevaba botas” . . . “¿Y tú qué sabes?” Pero por la noche, la abuela. . . me puso delante un par de botas. . . Eran las botas negras del abuelo. . . Era la primera cosa que salía de las arcas. . . En marzo y abril comenzó de nuevo la abuela con sus fiebres y sus tareas, y en mayo, las botas del abuelo volvieron a las arcas. Me calcé las alpargatas de caminante. . . tenía ahora el verano y el camino delante de mis ojos. . .”

Interpretación

“La abuela. . . , como madre de la madre, es ‘más grande’ que ella; es, en verdad, ‘la grande’ o Gran Madre. Con frecuencia asume los atributos de. . . una bruja [o maga]” (Jung, Cuatro arquetipos).

Al parecer, la psique soñante está frente a este proteico arquetipo que tiene algo de ctónico, es decir, subterráneo, ligado a lo oculto, a lo cerrado y guardado bajo secreto: la casa de la abuela está cercada por sus cuatro lados; como una cueva, tiene los muros cubiertos de líquen; a su abrigo se efectúan ritos misteriosos, en los que intervienen cofres y llaves. De la llave ya hemos hablado; por otra parte, “hay homología entre la geometría del cofre y la psicología del secreto” (Bachelard). La abuela, como Deméter —diosa madre por excelencia, ligada a los misterios de Eleusis—, lleva la cabellera en desorden y los signos del luto. Es también, como esta diosa, inmortal. Pero, dice Jung, “sólo recuerdo muy pocos casos en que la figura noble, propia de Deméter, haya llegado a penetrar pura en una formación espontáneamente surgida del inconsciente”. Es siempre ambi o plurivalente; en sus aspectos negativos “la expresión de su rostro es primitiva y aun animal. . .; en varias ocasiones hallé la polimastia, en una disposición análoga a la de la cerda” (“Psicología de la figura de Cora”). En esto coincide con Propp: “Otra particularidad de la imagen de la maga es su carácter fisiológico femenino fuertemente subrayado; es descrita como una mujer de senos muy grandes. . . o colgantes. . .” (ob. cit.). Ciertamente que en esta ensoñación ese carácter fisiológico aparece más bien en su condición de engendradora, incubadora de vida, a cuya eclosión dedica la mayor parte de la suya. Como Deméter es, antes que todo, madre. Sin embargo, “es sólo madre, pero no esposa. . ., es siempre una vieja y una vieja sin marido. La maga no es madre de hombres, es madre. . . de animales” (*ibid.*). Por otra parte, “como antepasada, la maga se halla ligada al fuego del hogar: ‘coge las brasas con las manos’ . . ., ‘está tumbada sobre la estufa’ . . . El fuego del hogar aparece en la historia juntamente con el culto al antepasado masculino” (*ibid.*). En el caso de esta ensoñación, equivale el constante recuerdo del marido-abuelo. Por lo demás, es obvio que esta figura ha domado el fuego (no usa atizador: le basta trazar una cruz con el pie para avivarlo). Propp ve en la maga “un fenómeno [folklórico] internacional”.⁸⁰ Por si fueran pocas las similitudes, la maga universal de Propp tiene “un carácter constante: las piernas huesudas”, aunque hay para ella “otra forma de pierna, precisamente la pierna en descomposición que se halla también en el cuento ruso: ‘una pierna agu-

⁸⁰ Por ejemplo, la abuela Ixmucané de la cosmogonía maya, la Mamma Draga siciliana, la Baba Jaga eslava, las célticas brujas de Karlowy. . .

sanada y la otra hecha de estiércol” (*ibid.*). Todo esto nos muestra la cercanía de los motivos folklóricos a los arquetipos.

Pero he aquí que la imagen de la abuela de nuestro soñante presenta una ambivalencia a la vez poética e inquietante: es vieja, pero su “cintura de almendro”, su negra figura esbelta, su atuendo atildado y, sobre todo, su sensualidad aún viva la rejuvenecen:⁸¹ la psique analizada ha vuelto a encontrarse con el arquetipo del Anima, bajo una forma muy especial. Afortunadamente, al mismo tiempo que sortea los peligros que esta determinada figura le ofrece, aprovecha su influjo positivo. Respecto a lo primero, el escollo está en una regresión a la figura materna; regresión que aquí se le presenta como un incesto arquetípico. A propósito de lo cual, dice Bachelard: “En alquimia, las conjunciones de lo masculino y lo femenino son complejas. . . Muchos textos reproducidos por Jung sugieren, por momentos, el incesto” (*Poética de la ensoñación*). Pero la psique soñante está ya por encima de tales trampas del inconsciente: no sólo no hay tal regresión “incestuosa”, sino que la progresión es evidente en el mayor dominio que esa psique tiene del fuego⁸² y de las “historias” del arquetipo femenino; fuego e historias que trata lúdicamente (“hojitas de romero”),⁸³ y de los cuales se permite sonreír. Aún más, la progresión es incalculable cuando la fase más positiva del Anima triunfa sobre lo que aún queda en la psique de apego a lo parental paterno: a la figura que la nombró “oficial disecador”. El Anima la impulsa de lleno hacia la vida y la naturaleza: “No. . ., aquí los que trabajan se cogen mucho sol. . .; bajarás con los bueyes al pasto.” Ésta es la primera “empresa” *impuesta* contundentemente a la psique. El hecho de que la reciba “con alegría” indica, no servil sumisión, sino desaparición del último rastro de temor hacia la figura femenina.

Las arcas, objeto de un “ritual” nocturno, contienen el pasado del arquetipo de la abuela y también el pasado de la psique soñante. Cierro que ésta desearía saber lo que encierran pero, como buen síntoma,

⁸¹ “La mitología ofrece muchas variantes del arquetipo de la madre, por ejemplo, la madre que reaparece en la doncella, como en el mito de Deméter y Cora; o la madre que es también la amada, como en el mito de Cibele-Atis” (Jung, “Psicología del arquetipo de Cora”).

⁸² “El fuego de la abuela era el brasero” y estaba colocado “*en el medio del cuarto*” [cursivas mías].

⁸³ El romero es planta aromática silvestre que, por su abundancia en Europa meridional, ha dado ocasión a varios corros y cantos infantiles. Por ejemplo: “A la mata mata / de romero verde, / no se seca seca, / el cielo la riega. . .”

sólo hace salir de ellas las botas del abuelo que, con gusto, cambia por las “alpargatas de caminante”, para seguir su *peregrinatio*. Su proyección hacia el futuro es obra del arquetipo del Anima.

Ensoñación duodécima: Caronglo

“ . . . Respeto a los bueyes y no les toques ni les amagues jamás, que ellos ya tienen su camino y saben por donde anda el pasto en cada tiempo y, del peligro, más que tú y que yo.” Esto dijo el viejo boyero y yo no pregunté nada. . . Así entré de boyero en Moraleja. . . Doce eran. . . los bueyes y el más viejo se llamaba Caronglo. Era grande y negro como una caverna, tenía en su vientre un arcano resonar de aguas oscuras. Tenía los ojos dulces y grandes y una lágrima limpia en cada ojo. . . Tenía, sobre todo, un vaho blanco al resollar. . . Tenía la huella grande y marcada, como un animal de pantano, que se conocía entre todas. . . Yo iba de mañana con los bueyes a la dehesa boyal. . . ; pronto aprendí a conocerlos y ellos a mí. . . El último que salía era siempre Caronglo, que iba a ponerme el húmedo hocico en las manos y me olía. . . Cuando había que pasar tollas o vadear el río, Caronglo me esperaba junto a la orilla, yo me montaba encima de él. Pero más tarde, ya no quería yo más que ir sobre el buey para estar alto y caminar mecido por aquel paso lento y ondulante. Y, siempre que íbamos o veníamos, Caronglo no echaba a andar hasta que yo estaba encima de él. . . En el verano. . . yo. . . me metía desnudo en el río y me ponía a nadar. Me hundía y sacaba guijarros. . . me venía buceando hasta la orilla y besaba debajo del agua el morro negro de los bueyes que bebían. . . ; volvía a sacar la cabeza. . . y resonaba mi risa. . . sobre la superficie del río. . . Y se pasó también el otoño y aquel invierno en que yo iba con mis bueyes al retamar. . . Con la primavera. . . los bueyes. . . cambiaron de pasto. . . Una tarde, a la hora de volver, no vi a Caronglo. . . Casi era de noche cuando lo hallé tendido en el suelo. . . , donde había un manantial. . . Tenía en sus narices un resollar de muerte. Me senté junto a su cabeza y lo cogí por los cuernos. . . , sentí que las astas se le enfriaban. Por fin. . . , cerrando los ojos, doblé pesadamente sobre mis rodillas. Miré en la noche negra la cabeza y el cuerpo del buey muerto que negreaba sobre la tierra. . . De repente levanté la cabeza y vi a los otros bueyes que habían vuelto y nos rodeaban mugiendo; . . . se levantó una sombra

en forma de buey, la sombra que Caronglo dejaba en el suelo cuando vivía, y se puso en pie. Yo me aparté. La sombra de Caronglo echó a andar rodeada por todos los bueyes que seguían cantándole. . . Todos se encaminaron hacia el río y yo les seguía. . . Al fin llegaron a la ribera y se detuvieron. . . Luego la sombra de Caronglo avanzó hacia las aguas. . .; se internaba en el río, lentamente. El agua le fue llegando por las rodillas, por el vientre, por el pecho. . . La corriente empezaba a llevarle. Los bueyes seguían su salmodia desde la orilla. Al fin, se fueron hundiendo el cuello y el lomo de Caronglo, luego la cabeza y, por último, las astas, cuyas puntas cubrieron las ondas. . .

Interpretación

El símbolo del buey sería fácilmente interpretable desde la psicología junguiana, fuera o dentro del cuadro alquímico;⁸⁴ también desde un punto de vista folklórico, que coincide con las observaciones de Propp (ob. cit.);⁸⁵ no menos si se acude a la “mística” del buey en el antiguo Egipto. No desdeño ninguna de esas hermenéuticas, pero empiezo por mi propia comprobación de que muchos análisis hechos por junguianos —ya no se diga por freudianos— pasan por alto la enorme y, en muchos casos, decisiva importancia del acercamiento de la psique a la naturaleza. Quiero decir, de un acercamiento *profundo* que —supongo— también tiene valor arquetípico.

Posiblemente se deba al hecho de que, antes de Paracelso (siglo XVI), la idea alquímica de las cosas naturales y de la naturaleza se acercaba a, o se confundía con la de *prima materia, massa informis, chaos naturae*, cuya representación en algunas estampas es pavorosa y oscura. El hecho es que, a pesar de las declaraciones contrarias de Paracelso, en el sentido de que “la fuente de entendimiento es la Luz de la Naturaleza que ilumina a todos los Filósofos amantes de Dios”,⁸⁶ en ningún escrito de Jung o de sus discípulos —cierto es que muchos son los que no he leído— he hallado ese “arquetipo” cuya prueba es tan indocumentable como lo que empíricamente he hallado en mí y en otras

⁸⁴ Cfr. M.L. von Franz, *Interpretación psicológica de “El asno de oro” de Apuleyo*.

⁸⁵ Paulo de Carvalho Neto, *Folklore y psicoanálisis*: el hecho de participar simbólicamente en el duelo por un buey sacrificado, es un rito de resurrección a nueva vida.

⁸⁶ Citado por el propio Jung en *Psicología y alquimia*.

personas. No me queda más recurso que acudir a esa experiencia, en su forma más directa, es decir, personal.

Ocurrió que, durante años, un sueño muy repetitivo me dejaba un sentimiento de frustración o vacío, cuando no de angustia, que solía perdurar, más o menos, durante el día: me encontraba en la casa de mi infancia, de la cual sabía yo que tenía un “más allá”, una parte a la que nunca me fue permitido llegar mientras la habité. Ese “más allá”, al cual me era *indispensable* llegar, era un bosque, un jardín con aves, una playa, un mar. . . Con la “lógica” propia de los sueños, nunca se me había permitido llegar a ese “más allá”, y, sin embargo, mis pies descalzos conocían la frescura de su césped; mi fatiga, el descanso de su umbría; mi sed, el alivio de sus aguas; y, sobre todo, mi cuerpo conocía el tacto total de su mar, en el que alguna vez había nadado y buceado. No podría tener paz hasta volver a él. Simultánea a este sueño, llegó una inesperada experiencia externa y cotidiana: compré, como simple objeto de ornato, un pájaro multicolor en jaula “de oro”. Pero el pájaro se negó a ser “objeto” y, por una súbita y misteriosa empatía, llegué, por primera vez en mi vida, a hacer amistad con un animal salvaje que olvidó la jaula, que venía a mis manos, comía de ellas o de mis labios, me pedía caricias y —sin ser canoro— poseía un lenguaje que yo entendía, a la vez que él entendía el lenguaje de mis sentimientos y respondía a él. Una noche, la barrera de mi sueño se rompió: mi pájaro amigo entró en él y fue para mí un psicólogo eficaz, con el que pude al fin atravesar hacia el “*más allá*” de la casa de mi infancia, *todo ese “más allá”*. . . Mi sueño no volvió, no ha vuelto, por años, a repetirse. Esta vivencia (onírica y de vigilia) es lo que he tenido que llamar “arquetipo de la Naturaleza”. Es más, considero que, sin su integración psíquica, todo “proceso de individuación” queda incompleto. Es especialmente indispensable para el hombre tecnificado de hoy aunque, por desgracia, le sea muy difícil acceder a él.

Volvamos a nuestro soñante. Creo que esta ensoñación se explica, en su mayor parte, por ese “arquetipo de la Naturaleza”: no necesito repetir lo que en el texto aparece tan vivamente. Lo que sí me gustaría subrayar es que esta ensoñación lleva a la psique hacia el agua, y que de aquí en adelante sus visiones no estarán ya “bajo el signo del fuego”, sino “bajo el signo del agua”. Pero no se trata —como de inmediato interpreta el psicoanalista freudiano— del agua del útero materno, se trata de un agua femenina, sí, pero no maternal. Mircea Eliade lo expresa mediante los conceptos de *yin* (principio femenino) y *yang* (principio masculino), conforme a la antigua sabiduría china: “El *yin*

representa —dice— la energía cósmica femenina, lunar, *húmeda* [cursivas mías]. Y Bachelard, comentando un texto de Novalis,⁸⁷ completa: “Las formas femeninas nacerán de la sustancia misma del agua, al contacto del pecho del hombre, cuando. . . el deseo del hombre se va a precisar” (*El agua y los sueños*).

Por otra parte, nada impide, dentro de la lógica onírica, que en una visión presidida por el arquetipo de la Naturaleza y por el del Anima —ser de la naturaleza— uno de los elementos de esa naturaleza se desdoble en otro arquetipo: *la Sombra, rediviva en su aspecto positivo*. Tal es la imagen de Caronglo, el buey con el que el soñante se identifica y que es, además, completamente negro, quizá como arquetípica reminiscencia del antiguo Hapi egipcio, adorado durante veinte años y después sacrificado por sus propios sacerdotes, por ahogamiento en la fuente consagrada al Sol. Muerto, pasaba a ser la divinidad solar: Osiris. Con el nombre de Apis era el dios Nilo (el río) (cfr. “La religión de los antiguos egipcios”, *Anales del Museo Guimet*). Así, el negro Caronglo, el del nombre oscuro acentuado en la vocal oscura, refuerza la proyección de la psique hacia el río, hacia el sol, hacia la *solificatio* alquímica final.

Ensoñación decimotercera: lo verde

La herboristería de don Diego Marcos. . . estaba en la calle mayor de Palencia. . . , con sus tarros de cristal o de porcelana. . . Entré a servir en aquella casa. . . ; con sólo haber visto la hierba en su tarro, ya imaginaba el paraje donde podía nacer y. . . tenía buen tino para hallarla. . . por el campo. . . En los tarros de la tienda iba buscando yo el espejo mortal de cuanto vive, para conocerlo mejor. . . Yo había puesto en mis ojos, delante de mi memoria, un algo verde y vegetal que me escondía de los hombres. . . Mis ojos eran ahora como claras, espesas selvas. . . Y. . . maduraba yo una nueva, multiverde sabiduría. . . Y cuando hube acabado con todo esto, se me quitó aquella. . . mirada vegetal. . . Me despedí. . . y dejé Palencia. . .

Interpretación

La psique se halla en situación opuesta a la que muestran sus primeras ensoñaciones. En actitud necrofilica, empezó por querer ser diseca-

⁸⁷ Enrique de Ofterdingen.

dor, apto para hacer, de lo vivo, algo muerto con una falsa apariencia de vida; ahora, busca en los tarros de hierbas muertas “el espejo mortal de cuanto vive, para conocerlo mejor”, y esta afirmación tiene una resonancia de simbolismo alquímico. Ahora, la psique está inmersa en una de las últimas etapas del *opus*: la que precede inmediatamente a la obtención del oro, es decir, a la integración del sumo arquetipo, del *Selbst*. En varias partes de su voluminoso libro *Psicología y alquimia*, Jung habla de esta etapa. Demuestra —dentro de la alquimia cristiana— “el paralelismo entre la figura [arquetípica] de Cristo y el concepto central de los alquimistas: el *lapis* o piedra”, para luego reconocer “la analogía de Cristo con el *aurum non vulgi* y la *viriditas* de los alquimistas”.⁸⁸ Aduce que en una explicación medieval del misterio de la Trinidad, se da la *unidad* de tres colores: el oro es el Padre; el rojo, el Hijo, que derramó su sangre; el verde, “el color que verdea y reconforta”, corresponde al Espíritu Santo⁸⁹ (Guillermo de Digulleville, “Peregrinación del alma” [siglo xiv]). En un texto de Alberto Magno, el verde es *viriditas gloriosa*, y conforme al anónimo *Rosarium Philosophorum* “lo que es perfecto en el bronce, es únicamente esa *viriditas*, porque la *viriditas* es lo que nuestro magisterio cambia inmediatamente en oro”. Tan intensa es la visión de este lozano verdor, que la psique soñante “había puesto en sus ojos, delante de su memoria, un algo verde y vegetal que lo escondía de los hombres”. Pero ésta es una etapa transitoria, inmediatamente anterior a la llamada por Jung *individuación*, la cual “no nos aísla fuera del mundo, antes recoge todo el mundo en nuestro propio *Selbst*” (*Integración de la personalidad*). Pero este aspecto pertenece ya a la última de esta serie de visiones de la psique aquí analizada.

Ensoñación decimocuarta: el Nombre

. . . *Hacia el norte, se acababan los páramos y las tierras se hacían doradas. . . Vi una tierra luminosa de rastrojos y rastrojos sin árboles, al sol. . . Vi el frente de un negro encinar, a la mitad de un llano amarillo. . . Vi un pueblo antiguo, que tenía un castillo de piedra dorada. . . en las afueras. . . El castillo estaba en un alto y dominaba*

⁸⁸ “El oro no común” y “el verdor”, entendido también como lozania de vida que se inicia.

⁸⁹ Lazo de *unión* entre el Padre y el Hijo.

el río y la llanura. Había un terraplén de tierra clara que se cortaba desde el pie del castillo a la ribera. . . El río formaba islas y arenales, y río arriba se alcanzaban a ver las montañas. Por el cielo del río volaban. . . gaviñanes de la torre. Descendí hasta la orilla. El agua tenía un color de oros verdes. Por la ribera me fui remontando el río. . . Lloviznaba. Me descalcé y me puse a vadear el río. . . el ramal era ancho. . . En el medio, la corriente apretaba mucho. . . Yo vadeaba despacio, bajo la lluvia fina. La isla tenía un pequeño terraplén donde empezaba la tierra firme. Yo puse el pie arriba. Aquella tierra estaba lejos de todas partes. La isla tendría casi un kilómetro de largo por cien metros de ancho. Una bandada de pájaros. . . se puso a volar por la isla. . . Eran los alcaravanes. Ahora volaban en torno a mí, como a cinco metros de mí, rodéandome la cintura: “Al-fan-huí, al-fan-huí, al-fan-huí”. Me llamaban. Me senté en una piedra. . . Me acordé de mi maestro. . . Lloraba. . . La llovizna escondía mi llanto. . . Comenzó a abrirse el nublado. . . Aún volaron un poco los alcaravanes bajo el aguasol. Cuando cesó la lluvia, se fueron tras la niebla.

El cielo abría cada vez más. Vi perderse a los alcaravanes y mi nombre también se perdía y se quedaba, silencioso, en el aire. . . Salió el sol. . . Vi, sobre mi cabeza, pintarse el gran arco de colores.

Interpretación

Aquí está, muy acentuado, el carácter visionario: el soñante repite múltiples veces: “Vi. . .”, y lo que ve es un paisaje arquetípico, totalmente y, por primera vez, desligado de toda geografía real. Varias visiones parciales tienen la primacía: el dorado, amarillo o verdeamarillo (el verdigrís de los alquimistas); el río (hasta el cielo es “el cielo del río”); la isla; la piedra, que sitúa a la psique en la naturaleza; el llanto; el sol. Contrarios a estos símbolos sólo tenemos los alcaravanes, la memoria del maestro y el falso nombre. En realidad, es la trinidad simbólica de un solo peligro: el de la posible regresión. Pero la psique ensoñante ya ha avanzado suficientemente en su *peregrinatio* para saber, sí, que no hay totalidad psíquica sin imperfección y para sufrir las consecuencias de tal hecho; pero también para permanecer firme en su integridad, es más, para poseer el claro “entendimiento” de que, sin fallas ni parciales defecciones, no puede haber ascenso ni progreso.

Propp se refiere a un motivo constante, que se presenta casi siempre al final del cuento folklórico: el de la “fuga mágica”, así lla-

mada porque supone objetos mágicos, aparentemente banales pero que, arrojados al paso del héroe, se convierten en temibles peligros o barreras infranqueables. Aquí, como casi siempre, el motivo folklórico es también un arquetipo: desde el inicio de su “viaje”, nuestro soñante ha ido venciendo obstáculos y realizando “empresas difíciles”. Como en el cuento folklórico, se halla con que el obstáculo último es el arquetípico río que es preciso cruzar. Dice Propp: “La inmensa mayoría de las empresas tiende a mandar al héroe al reino lejano. . . ; el reino. . . está separado de la casa paterna. . . por un río. . . El reino posee jardines. . . ; la mayor parte de los jardines están situados en islas. . . Y tal reino siempre tiene cierta conexión con el sol. . . Todos sabemos que en él se halla la princesa buscada, o alguna cosa (agua, manzanas, pájaro. . .) que da una eterna juventud. . .” (ob. cit.). El complejo arquetípico es obvio: nuestro soñante ha cruzado el río y se ha asentado en la isla, reino tan lejano que “está lejos de todas partes”, reino más que codiciable, por cuanto representa la trascendencia al “más allá” psíquico, al *Selbst*.

Pero el alerta psicológico no cesa, ni en el más alto estadio: como un llamado insidioso, se reitera a la psique la imagen fónica de su falso nombre. Entonces evoca la figura paterna de quien se lo puso. A punto de dar un paso atrás, advierte que ese nombre “se perdía. . . en el aire”, y *entiende* que el Nombre verdadero aún está por llegar. El mismo Sánchez Ferlosio sabe “que el nombre que se dice, no es el nombre íntimo. . . , inefable para la voz. . . ; ha sido puesto por algo que los ojos y el corazón han conocido y que tiene *a veces* un eco cierto de *aquel otro nombre que nadie puede decir*” (p. 182) [cursivas mías]. Y en otra parte censura acremente “el acto de dar nombre propio [a quien carece aún] del rango de persona”.⁹⁰ Con lo cual, en plano aproximado, coincide con Jung: “Por ser manipulada y nombrada, la vida psíquica se rompe en fragmentos acuñados y valuados. . . ; esto es posible porque [esa vida aún] es solamente una acumulación de unidades hereditarias desintegradas. . . La vida que sólo ocurre en sí y para sí misma no es vida verdadera. Sólo una personalidad unificada, integrada, puede llamarse *hombre*” (*Psicología y alquimia*). ¿Será éste ya, para nuestro soñante, “aquel otro nombre que nadie puede decir”? El hecho onírico parece confirmarlo: “Salió el sol”: es la *solificatio* alquímica, la exaltación del *Selbst*. “Vio, *sobre su cabeza*, pin-

⁹⁰ “Personas y animales en una fiesta de bautizo”.

tarse el gran arco de colores”, la fusión de los cuales produce el blanco, arquetipo de la totalidad. Sol y arco iris, oro y blanco. “Todo lo que, de algún modo, se halla vinculado con el reino lejano, adopta la tonalidad del oro. . . Este reino está relacionado con el horizonte” (Propp).

Pero no es sólo el Nombre lo que aquí está en juego. Una vez más se presenta la freudiana “elaboración secundaria” o fenómeno de “sueño dentro del sueño”. La psique percibe su propia imagen infantil, pero el estado liminar le permite alcanzar la revelación del arquetipo que la duplica: ese Niño glorioso, bañado de sol y coronado por el arco iris, es el poderoso arquetipo del *Selbst*. ¿Por qué tal figura llora y esconde su llanto con la lluvia? Jung nos da una respuesta parcial, al finalizar el relato de un sueño propio: “La lluvia significaba que la tensión entre la conciencia y el inconsciente se iba resolviendo” (*Memorias*. . .). Pero es Eliade, otro soñante experimentado, quien lo redondea: “. . . sólo sé que estaba en paisaje conocido, rodeado de agua. . .; sólo sabía que esa tristeza que me agobiaba no estaba ligada a nada que pudiera ser localizado en el tiempo o en el espacio, sino a una especie de *plenitud incomparable*, a la vuelta completa de toda mi vida, que había conseguido tener *en su totalidad*. . . En ese momento, mi tristeza tomaba una nueva dimensión [y] lloraba como no lo había hecho nunca en mi vida, despierto” (*Fragmentos de un diario*) [cursivas mías].

El psicoanálisis del texto elegido termina aquí. Sin embargo, da pie para consideraciones finales sobre el arquetipo del Niño divino. En *Literatura europea y Edad Media latina*, Ernst Robert Curtius rastrea el tema del personaje que es, simultáneamente, niño y anciano, principio y lograda finalidad. Observa que corresponde a los salvadores o dioses y que se halla en nuestros sueños como “símbolo de ansia de regeneración de la personalidad”. Concluye: “La coincidencia de testimonios de tan diverso origen indica que nos encontramos frente a un arquetipo, una imagen del inconsciente colectivo, en el sentido de C.G. Jung.” A su vez, Gaston Bachelard, después de un itinerario parecido —si bien en el campo de la poesía moderna—, afirma que todos esos mitologemas de “niños cósmicos”, “. . . todas esas infancias divinizadas constituyen la prueba de la actividad de un arquetipo que vive en el fondo de toda alma humana” (*Poética de la ensoñación*). Mircea Eliade, después de visitar el convento de San Marcos de Florencia, escribe en su diario: “El *Juicio final* de Fra Angélico. Todos los elegi-

dos —frailes, soldados, mujeres— se parecen. Tienen todos rostro de niño. Mirándolos atentamente, uno tras otro, se da uno cuenta, sin embargo, de que no son iguales que los ángeles —esos famosos ángeles de Fra Angélico—; son seres humanos de todas las edades, pero que han conservado sus rostros de niños. . . Ser como un niño significa ser un recién nacido, haber re-nacido. . . la vida espiritual no conoce la ley del devenir, pues no se desarrolla en el tiempo. El ‘Recién nacido’ no crecerá para envejecer un día. Es un *puer aeternus*. . .’ Así, en una pintura, percibe el arquetipo un hombre de nuestro siglo; con mayor eficacia y con una “cegada sencilla” lo intuyó y plasmó el angélico pintor en el siglo XIV.

Veámoslo ahora desde otro punto de vista: aquel en que nos coloca Bachelard cuando, en su *Poética de la ensoñación*, afirma que el arquetipo del Niño divino “determina una sobreabundancia de todos los arquetipos fundamentales. Rogamos a nuestro lector [continúa] que no rechace sin examen esta noción de *acuerdo poético* de los arquetipos. ¡Desearíamos tanto poder demostrar que la poesía es una fuerza de síntesis para la existencia humana! Desde nuestro punto de vista, los arquetipos son reservas de entusiasmo que nos ayudan a creer en el mundo, a amar el mundo, a crear nuestro mundo.” Ahora bien, este “acuerdo poético arquetípico” —explícita o implícita, consciente o inconscientemente— se forma en torno al psicologema de “una Infancia que no cesa de crecer” (*ibid.*). “La actitud del poeta ante la realidad es mítica o mitopoética.”⁹¹ Lo es siempre, pero muy especialmente cuando el poeta nos entrega lo que Novalis llama lo “fantástico transcendental”. Este es el caso del *Alfanhuí*.

La intención que corre a lo largo de este triple ensayo me obligó a aplicar una hermenéutica a esta obra de Rafael Sánchez Ferlosio que no es, por cierto, ningún “telegrama en cifra del Pentágono”. Lecturas anteriores, igualmente lúdicas pero no intencionadas, ya me habían prendado de un texto cuyo “autor [ha] osado dejar a solas su imaginación, limpia de otra intención que [no haya sido] la propia del narrar, que es evocar y transmitir lo acontecido. . . exclusivamente para sí, lo que equivale a decir para quienquiera”.⁹²

⁹¹ Julián Palley, *El espejo ambiguo: los sueños en la literatura española*.

⁹² R. Sánchez Ferlosio, prólogo a una edición española del *Pinocho* de Collodi.

CONCLUSION

Reanudo la idea esencial de mi *Introducción* a este triple ensayo: el interrogante sobre la capacidad del psicoanálisis para “abrirnos un camino hacia el análisis *intrínseco* de la obra de arte”. Esta frase inicial y esperanzadora del ahí mencionado trabajo de Janine Chasseguet-Smirguel⁹³ se ve desmentida en ese mismo trabajo —por otra parte, meritorio esfuerzo—, así como en mi propia interpretación de la obra de tres clásicos literarios.

En “Los símbolos del Símbolo”, he hallado a un Martí tanto más admirado cuanto mejor conocido; en “El amor de Juan Ruiz”, este personaje de ficción se me ha aproximado, casi humanamente, a través de los siglos; en “Bajo el signo de la Infancia”, he intentando hacer un psicoanálisis “en abstracto”, y sólo eso he conseguido. En los tres casos, creo haber puesto de relieve, indirectamente, algunos de los valores literarios del texto analizado, pero en todo momento he sentido, con no inesperada pesadumbre, que la esencia misma de tales valores se me escapaba. De ningún modo considero baldío mi satisfactorio esfuerzo: sirva para que otros, con “lenguaje” más afinado, intenten hacer fácil “el difícil diálogo entre literatura y psicoanálisis”.

Por otra parte, y desde muy diverso punto de vista, la necesidad de atender constantemente a la imagen simbólica y a los pensadores que hoy, en Occidente, postulan su importancia humana, ha sido fruto suficiente de tal esfuerzo. Concluyo, pues, con palabras que, no siendo mías, no por ello me son ajenas: “. . .ojalá pueda este libro incitar al lector a que, sin renegar para nada de la cultura occidental y de sus procesos de demistificación, se convierta. . . en soñador de palabras, de poemas, de mitos, para así instalarse en esa realidad antropológica mucho más vital, mucho más importante para el destino y , sobre todo, para la *felicidad* del hombre, que la muerta verdad objetiva” (Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*).

⁹³ “A propósito de *El año pasado en Marienbad*: para una metodología de la aproximación psicoanalítica a la obra de arte”.

ÍNDICE

Advertencia <i>a priori</i> y reconocimiento <i>a posteriori</i>	11
Introducción	13
1	15
2	23
Los símbolos del símbolo	31
Cuba	36
Ismael	43
Homagno	54
Tánatos	62
El amor de Juan Ruiz	69
El “doñeador alegre”	73
El sueño de Juan Ruiz	76
Las mujeres de Juan Ruiz: del primer amor a las fiestas de San Marcos	83
Las mujeres de Juan Ruiz: entre Urraca y Garoza	94
Bajo el signo de la infancia	103
Preludio	105
Ensoñación primera: del fuego doméstico al primer nombre .	115
Interpretación	116
Ensoñación segunda: del segundo fuego a la culebra de plata	119
Interpretación	121
Ensoñación tercera: del pozo al lagarto	124
Interpretación	125
Ensoñación cuarta: bajo el signo de oro	126
Interpretación	127
Ensoñación quinta: de la medianoche al fuego nuevo	129
Interpretación	131
Ensoñación sexta: la niña y la Sombra	133
Interpretación	134
Ensoñación séptima: la casa blanca y dorada	136
Interpretación	137

Ensoñación octava: combate con la Sombra	140
Interpretación	141
Ensoñación novena: la Montaña	143
Interpretación	143
Ensoñación décima: el gigante del bosque	146
Interpretación	146
Ensoñación undécima: la maga	147
Interpretación	149
Ensoñación duodécima: Caronglo	152
Interpretación	153
Ensoñación décimotercera: lo verde	155
Interpretación	155
Ensoñación decimocuarta: el Nombre	156
Interpretación	157
Conclusión	161

De Edipo al Niño Divino. Algo sobre "el difícil diálogo entre literatura y psicoanálisis",
se terminó de imprimir en diciembre de 1986,
en los talleres de Programas Educativos S.A. de C.V.
Chabacano 65-A, 06850 México, D.F.
Composición tipográfica, formación y negativos:
Editorial Tierra Firme, S.A.
Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para
reposición. Diseñó la portada Mónica Diez-Martínez.
Cuidó la edición el Departamento
de Publicaciones de El Colegio de México.

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

A partir de su mismo fundador, Sigmund Freud, el psicoanálisis ha venido produciendo numerosos y meritorios estudios acerca de la génesis y la interpretación de la obra de arte en general y, muy particularmente, de la obra literaria, cuyos símbolos verbales la aproximan al libre monólogo de las sesiones psicoanalíticas. En su mayor parte, esos estudios se han apegado a la ortodoxia freudiana y, casi siempre, han provenido de especialistas que se dirigen a otros especialistas.

El presente libro intenta cumplir el propósito de abordar la obra literaria —concretamente la de tres autores de lengua española— mediante un "psicoanálisis silvestre" que, por una parte, aprovecha las aportaciones de psicoanalistas y simbólogos menos ortodoxos y más amenos, y por otra, pretende llegar con sencillez al lector no especializado. Otro propósito, quizá el más sobresaliente en estas páginas, es el de subrayar la importancia que tiene —para revitalizar la tecnificada mente contemporánea— una *revaloración del símbolo y de las imágenes poéticas*, casi anatematizados por el cientificismo hoy imperante y su "muerta verdad objetiva".

